Universitat Jaume I

Doctorado en Historia y estudios
contemporáneos.

Université Paris-Sorbonne

Centre de recherches interdisciplinaires sur les
mondes ibériques et contemporains (CRIMIC)

Ecole Doctorale IV Civilisations, cultures,
littératures et sociétés.

**La formación del modernismo vernáculo en el cine de la revolución mexicana
bajo el cardenismo.**

Estudio de tres casos: *El Compadre Mendoza*, *Redes* y *Así es mi tierra*.

TESIS DOCTORAL presentada por:

Carlos Alejandro Belmonte Grey

30 de octubre, 2015

Dirigida en cotutela por:

Catedrático

Vicente José Benet Ferrando

Departamento de ciencias de la
comunicación. Facultad de Ciencias
Humanas y Sociales.

Universitat Jaume I, España.

Mme Le Professeure

Nancy Berthier

UFR Études Ibériques et Latino-américaines
Université Paris IV-Sorbonne, France.

Miembros del jurado

Catedrático Vicente Sánchez Biosca, Universidad de Valencia

Catedrático José Antonio Piqueras, Universitat Jaume I.

Docente Marion Gautreau, Université Toulouse II - Le Mirail.

Agradecimientos

Sin duda, completo agradecimiento al profesor Vicente Benet: seis años de paciencia y diplomacia correctiva. A la profesora Nancy Berthier: la osadía de entrarle a un proyecto que casi no tenía ni pies ni cabeza.

A Yefri que con su agregativo estilo me fastidió en relecturas. A Oscar Freán, Anna Peñalver y la Miss Deny que me motivaron a mutar de estudiante a un ser medio adulto.

A mi amá, mi apá, mis carnales, los *nenos*, a la flaca: años de soportar el egoísmo de este proyecto.

INDICE

INTRODUCCIÓN.....	1
1. EL PLAN SEXENAL. LA ACTUALIZACIÓN DEL PROGRAMA REVOLUCIONARIO.....	10
1.1. NACIONALISMO MEXICANO: DE LA INDEPENDENCIA A LA REVOLUCIÓN.....	10
1.2. EL PROGRAMA REVOLUCIONARIO Y SU ACTUALIZACIÓN EN EL PLAN SEXENAL DE 1933	17
1.3. EL PROBLEMA DE LA TIERRA. LA REFORMA AGRARIA.....	25
1.4. EL PROBLEMA DE LA IDEOLOGÍA REVOLUCIONARIA. LA FORMACIÓN SINDICAL Y LA EDUCACIÓN SOCIALISTA.....	33
1.5. EL PROBLEMA DE LA CULTURA NACIONALISTA. LA SEP Y LA DIFUSIÓN IDEOLÓGICA	48
2. LAS EXPRESIONES CULTURALES INTERPRETAN LA REVOLUCIÓN MEXICANA.....	62
2.1. MOVIMIENTOS INTELECTUALES: EL ATENEO, LA GENERACIÓN DEL 15 Y LOS CONTEMPORÁNEOS	68
2.2. LA REVOLUCIÓN CRITICADA Y PESIMISTA.....	78
2.3. LA REVOLUCIÓN SOCIALISTA Y PROMISORIA	90
2.4. LA REVOLUCIÓN FOLCLÓRICA Y TRIUNFALISTA	107
3. POLÍTICA CINEMATOGRAFICA Y CINEMATOGRAFÍA REVOLUCIONARIA EN LOS AÑOS TREINTA.....	121
3.1. LA POLÍTICA CINEMATOGRAFICA	122
3.2. EL MODERNISMO VERNÁCULO EN LA CINEMATOGRAFÍA.....	131
3.3. LA REVOLUCIÓN EN EL CINE.....	136
3.3.1. <i>Los caudillos y la revolución crítica.....</i>	<i>141</i>
3.3.2. <i>El indigenismo y la revolución comprometida.....</i>	<i>148</i>
3.3.3. <i>La ficción ranchera y la revolución negociada.....</i>	<i>152</i>

4. LA REVOLUCIÓN ESTÁTICA, <i>EL COMPADRE MENDOZA</i>.....	158
4.1. LA GRAN HACIENDA DEL COMPADRE	158
4.1.1. <i>La trama: el compadre entre zapatistas y federales</i>	161
4.1.2. <i>El argumento y la filmación: Juan Bustillo Oro y Fernando de Fuentes</i>	163
4.1.1. <i>La exhibición, el drama de la traición</i>	168
4.2. LA HACIENDA MODERNA	172
4.2.1. <i>El patrón y la hacienda</i>	172
4.2.2. <i>El zapatismo y los campesinos</i>	180
4.2.3. <i>El salvaje mexicano</i>	193
 5. LA REVOLUCIÓN SOCIALISTA, <i>REDES</i>	205
5.1. LAS REDES DE LA REIVINDICACIÓN REVOLUCIONARIA	205
5.1.1. <i>La trama: el pueblo contra el cacique</i>	211
5.1.2. <i>La filmación, un proyecto con varios autores</i>	212
5.1.3. <i>La exhibición, a dos años de la filmación</i>	220
5.2. LA ESCUELA UNIVERSAL	225
5.2.1. <i>La colectividad y la nación</i>	226
5.2.2. <i>El complejo de inferioridad del mexicano</i>	235
5.2.2.1. Se desvanece en el indígena monumental	236
5.2.2.2. Pero se reivindica en la vanguardia artística	246
 6. LA REVOLUCIÓN VICTORIOSA. <i>¡ASÍ ES MI TIERRA!</i>	262
6.1. EL TRIUNFO DE LA REVOLUCIÓN.....	262
6.1.1. <i>La trama: la comicidad y el mal de amores del general</i>	267
6.1.2. <i>La exhibición del musical de Boytler</i>	269
6.2. LA NACIÓN EN UN TEATRO	278
6.2.1. <i>El paisaje se nacionaliza</i>	278
6.2.2. <i>La música mexicana. Serenatas, tríos y mariachis o conciertos en Bellas Artes</i>	290
6.2.3. <i>El pelado es el resultado “feliz” del nuevo mexicano: un espíritu revolucionario por imitación</i>	308

CONCLUSIÓN.....	319
ARCHIVOS.....	327
ENTREVISTAS.....	328
REVISTAS Y PERIÓDICOS DE LA ÉPOCA (1920-1940).....	329
BILIOGRAFÍA GENERAL.....	351

INTRODUCCIÓN

La tesis actual nació de un proyecto que comenzó a escribirse hace cuatro años. El profesor Vicente Benet dirigió mi tesina de máster, en la Universitat Jaume I, centrada en el análisis de la cinta *Juarez* (William Dieterle, 1939). Gracias a este trabajo conocí la presencia de directores de cine que se acercaron a México para filmar sobre la revolución y la conformación de la nación. En ese momento me empezó a interesar el uso de estereotipos nacionales aunque con diferentes objetivos. Quería entender cómo se habían formado, de qué manera se habían llegado a establecer y cómo se asimilaban. No podía abarcarlos todos. Entonces comencé a plantear una investigación centrada en la gastronomía mexicana aparecida en el cine mexicano de los años 30 y 40 en tanto que elemento de formación nacionalista. El objetivo era reconocer la definición de ciertas manifestaciones culinarias dentro de las películas apoyándome, además, en la política cultural del gobierno revolucionario. Sin embargo, me costó un año de lecturas darme cuenta de que estaba construyendo una especie de catálogo descriptivo de escenas de mesa y comida, de recetas gastronómicas, y de detalles de las identidades culturales alimentarias.

Después de varios proyectos tentativos, decidí abandonar esta idea y seleccionar un corpus de películas que tuvieran como elemento común a la Revolución Mexicana. Acompañado de lecturas sobre el cine mexicano y la revolución fui cerrando el abanico de películas y afinando los criterios para filtrar los aspectos. Para septiembre del 2012 me di cuenta de que, durante los años de Lázaro Cárdenas en la presidencia (1934-1940) y de la ruptura con el grupo liderado por Plutarco Elías Calles, se podían apreciar tres formas de interpretar el movimiento de 1910: una crítica, otra demandante de cambios y una más folclórica y reverencial. La literatura, la historiografía, la música, la pintura y el cine se hacían eco y alimentaban dichas interpretaciones. Pero mientras que en las otras artes este proceso se marcó a lo largo de dos décadas, en la cinematografía se pudo observar en un periodo de cinco años. Tres películas quedaron filtradas para formar el corpus: *El compadre Mendoza* (Fernando de Fuentes, 1933), *Redes* (Fred Zinnemann, 1934-1936) y *¡Así es mi tierra!* (Arcady Boytler, 1937). En ellas se exponen las tres tendencias culturales que, como defenderé en este trabajo, interpretaron la revolución durante la transición cardenista: la crítica y negacionista; la socialista y prometedora; la folclórica y triunfalista. La cinta de de Fuentes fue la primera que abordó la revolución como un acontecimiento dramático y una crítica a los espíritus

románticos que clamaban el renacer de la nación. La de Zinnemann, originalmente un proyecto del músico Carlos Chávez y del fotógrafo Paul Strand, fue la única producción del proyecto de impulso a la introducción del socialismo en México. Y la de Boytler recuperó la estructura de la comedia ranchera exitosamente difundida por de Fuentes y del *western* revolucionario iniciado desde el cine mudo en los 20, añadiéndole, además, la figura del *pelado ciudadano* de Mario Moreno *Cantinflas* metido a soldado de la revolución. Así, por cine de la revolución no hicimos referencia solo a aquellas que situaron sus tramas en algún momento o acontecimiento de la revolución, sino también como consecuencia del movimiento, ya sea mencionado de forma explícita –*Redes*– o implícitamente –*Allá en el rancho Grande*–.

Tres preguntas principales dieron guía a la investigación. La primera, por supuesto, fue explicar cómo la revolución mexicana había sido interpretada por el cine a 20 años del acontecimiento y en el momento de reglamentación de los principios constitucionales de 1917 sobre el agrarismo y la educación. La revolución como fuente para la definición de la identidad nacional había implicado la selección y representación de algunos aspectos de la cultura, de esta forma una segunda cuestión se imponía, ¿de qué manera el cine revolucionario –junto con los otros medios de comunicación y manifestaciones culturales– recicló las tradiciones culturales locales y acabó por convertirlas en tradiciones nacionales proveedoras de una iconografía y discursividad nacionalista? Y ligada a ésta una tercera, ¿mostró el cine mexicano de la revolución las tensiones culturales por la integración de la modernización universal y el movimiento vernáculo mexicano?

Propongo que, no obstante sus marcadas divergencias, las cintas permiten observar los síntomas del modernismo vernáculo. Es decir, la formación del nacionalismo mexicano introdujo las referencias de la modernidad alimentadas por el folclor local, combinándolo con tendencias ideológicas, estéticas y culturales de tipo transnacional. Así, estas expresiones propusieron representaciones iconográficas y discursivas del *Ser* nacional a fin de reformarlo y reconocerlo como arquetipo de la nacionalidad dentro del discurso de la modernidad. En nuestro trabajo planteamos las tres tendencias culturales de interpretación de la revolución. Además, vamos a mostrar cómo la definición específicamente cinematográfica de la

identidad nacional deambuló por tres espacios alegóricos: el campo, bruto y salvaje; la escuela redentora de una infancia trágicamente humillada; y el teatro de carpa con el pelado urbano como actor principal, dejando al mexicano en un estado de indefinición, de *axolotl*, -retomando la metáfora de Roger Bartra – a la espera de la concreción de la revolución.¹ Dichos rasgos del *Ser Mexicano* fueron reseñados por los filósofos e investigadores de la revolución y del carácter del mexicano que se vieron mutuamente alimentados por las expresiones plásticas.

La investigación sigue de cerca el trabajo de Miriam Bratu Hansen en la comprensión y utilización del film como documento que permite encontrar pistas de representación de la modernidad combinada con la cultura vernácula. Son estos aspectos que la investigadora ha puesto de relieve en sus estudios sobre “modernismo vernáculo”, concepto en el que se combinan el carácter moderno de ciertas manifestaciones culturales, como el cine, y el carácter local o nacional de ciertas iconografías y temáticas que esas manifestaciones representan. Además, se retoman los planteamientos de historia cultural del cine propuestos por los profesores Vicente Benet y Nancy Berthier en sus obras *El cine español. Una historia cultural* y *Le Franquisme et son image*, respectivamente. En ellas, el cine se aborda como producto de un contexto determinado y como documento que explica los procesos históricos -enfocados en los productos culturales- y la manera en que la sociedad quería reflejar su pasado en su presente histórico.

La historiografía mexicana dedicada a la cinematografía ha abordado el tema de la revolución principalmente a partir de dos estrategias: como un juez de la verdad, debatiendo con los directores sus libertades literarias e investigando -a manera de detective- las similitudes entre los personajes ficticios e históricos; y como una enumeración y catalogación de los elementos que forjan el estereotipo del revolucionario. Bernd Hausberger ha observado, principalmente en el cine de la revolución hecho en el extranjero, que la

¹ La explicación del uso de su canon del Axolotl es la metamorfosis del Indio-pelado, del campesino-proletariado, del campo-ciudad. Un cambio en completa espera desde los ánimos controlados por el proyecto posrevolucionario. Roger Bartra, *La jaula de la Melancolía. Identidad y metamorfosis del mexicano*, México, Grijalbo, 1987.

historiografía y la crítica cinematográfica desprecian estas películas bajo el argumento de la falsedad y de una representación de visiones “desquiciadas en las que la realidad histórica” es lo de menos.² A pesar de dicha perspectiva crítica, los trabajos fundadores de Jorge Ayala Blanco, Emilio García Riera, Tomas Pérez Turrent y Eduardo de la Vega Alfaro siguen siendo una herramienta de consulta que facilita la ubicación del panorama cinematográfico mexicano. Emilio García Riera fue uno de los primeros en trabajar la historia del cine en México. Su *Historia documental del cine mexicano*³ es todavía un banco de datos a consultar habida cuenta de posibles imprecisiones y carencias analíticas. De esta perspectiva documentalista y descriptiva han salido trabajos sobre la revolución que comparten, por lo general, dos características: la periodicidad, suele partirse de dos momentos, el primero es la trilogía de Fernando de Fuentes y el segundo es la figura de Emilio “el indio” Fernández como apóstol del nacionalismo; y la segunda característica es la serialización de las convenciones discursivas e iconográficas. Trabajos que, por ejemplo, han buscado comparar el rol de las soldaderas en diferentes momentos del cine, o que han contado los muertos y la intensidad de la violencia, o la mitificación del personaje de Villa y Zapata, o la pasión y el amor en la revolución.⁴ Existen también los acercamientos semióticos y socialistas al cine de la revolución. La obra de Andrés de Luna, *La batalla y su sombra* hace un recorrido por la filmografía mexicana sobre la revolución desde la época muda hasta 1984 para concluir que la batalla por el poder político y la lucha de clases está olvidada y sometida al discurso derechista del cine.⁵ Este trabajo ha tratado de evitar las adjetivaciones superlativas y las generalizaciones políticas, elementos que exponen ambigüedades en las afirmaciones tras

² Bernd Hausberger, “La revolución mexicana sólo sirve de pretexto: trascendencia divergentes de una mitología cinematográfica”, en Bernd Hausberger y Raffaele Moro (coord.), *La revolución mexicana en el cine. Un acercamiento a partir de la mirada italoamericana*, Colmex, México, 2013, p. 204.

³ Emilio García Riera, *Historia Documental del cine mexicano*, 18 tomos, Universidad de Guadalajara, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Secretaría de Cultura del Gobierno del Estado de Jalisco y el Instituto Mexicano de Cinematografía, 1992-1997

⁴ Ver por ejemplo Álvaro Vázquez Mantecón (et. al.), *Cine y revolución. La Revolución Mexicana vista a través del cine*, México, Imcine/Cineteca nacional, 2010. Eduardo de la Vega Alfaro con sus monográficos de directores como *Arcady Boytler (1893-1965). Pioneros del cine sonoro II*. Jorge Ayala Blanco con su serie iniciada con *La aventura del cine mexicano. En la época de oro y después*, entre otros. Raúl Alberto Criollo con sus folletos de la cineteca nacional como *Fernando de Fuentes: trilogía de la revolución*

⁵ Andrés de Luna, *La batalla y su sombra (la revolución en el cine mexicano)*, UAM Xochimilco, México, 1984.

partir de premisas, en apariencia, definidas y conocidas por el lector. Además, los análisis no se han personalizado en figuras emblemáticas de la época para, de esta manera, respetar el principio del análisis histórico cultural.

Los historiadores culturales interesados por el periodo se han preocupado más por acercarse a la literatura, al muralismo y al teatro que al cine. Las obras sobre la historia cultural del cine se han centrado, principalmente, en la llamada época de oro -datada desde fines de la década de los 30 hasta mediados de los 50-. Los trabajos de Aurelio de los Reyes sobre los orígenes del cine en México y la historia de la vida cotidiana han mostrado la relación del cine con las representaciones sociales. Julia Tuñón se ha enfocado en la historia de la mujer en el cine y ha trabajado las representaciones de la mexicanidad, así como la adaptación de la literatura revolucionaria al cine. Además, ha comenzado a preparar un análisis comparativo entre *Redes* y *Janitzio* (Carlos Navarro, 1934). La obra de Ricardo Pérez Montfort ha abarcado diferentes rubros de la cultura popular y del nacionalismo moderno, incluyendo el de la cinematografía en su rol de creadora del charro alegre y cantor. John Mraz ha propuesto una historia de la representación de la mexicanidad moderna a través de la fotografía y el cine. Además de estos investigadores sobre la cultura y el cine, cabe resaltar la obra de Andrea Noble, Zuzana Pick y Kirsten Strayer. Ellas se han interesado por la cinematografía mexicana contemporánea retomando las herramientas conceptuales de Miriam Bratu Hansen y los análisis de la modernidad mexicana de Mauricio Tenorio Trillo. Han buscado las convergencias del cine en lo visual de lo vernáculo y de la modernidad para observar la adaptación y recuperación de la tradición en los medios masivos de comunicación. Sus acercamientos son, como lo ha comentado Pick, “un intento de ir más allá de las lecturas que examinan los filmes nacionales estrictamente en términos de complicidad con el discurso oficial o con la percepción, afectada por lacerantes estereotipos, comúnmente manifiesta en films extranjeros”.⁶

La investigación aquí presentada se ubica en el grupo de estos últimos aunque abordando una época que solo se ha tocado tangencialmente. Noble y Strayer se interesaron

⁶ Zuzana Pick, “Cine y archivo algunas reflexiones sobre la construcción visual de la Revolución” en Olivia C. Díaz Pérez, Florian Gräfe y Friedhelm Schmidt-Welle (eds.), *La revolución mexicana en la literatura y el cine*, Iberoamericana-Frankfurt am Main: Vervuert- Bonilla Artigar Editores, Madrid, 2010, p. 225.

principalmente por la producción posterior a la fundación del Banco Cinematográfico en 1941 hasta la consolidación de los nuevos directores con películas como *Y tu mamá también* (Alfonso Cuarón, 2001) y realizaron análisis comparativos del cine de los 40 y de los 70. De los Reyes y Tuñón han mostrado especial atención en la presencia del director Sergei Eisenstein a inicios de 1930 y han explicado sus influencias en la cinematografía mexicana. Mraz se enfocó en la fotografía documental del archivo Casasola, en la mirada folclorista de Luis Márquez y Hugo Brehme contra la política de Manuel Álvarez Bravo y Tina Modotti. El dossier “La revolución mexicana” publicado en la revista *Archivos de la Filmoteca* y coordinado por Nancy Berthier y Marion Gautreau presenta artículos sobre la representación del acontecimiento a partir de vistas fílmicas y fotográficas, y de películas de la época de oro. Todos ellos se han preocupado por los filmes aquí expuestos pero reconociendo, principalmente, su valor como obras únicas tanto por su discurso crítico como por su realización estética. Pérez Montfort, como también lo hizo Carlos Monsiváis, ha abordado la década por la definición de estereotipos -“el charro y la china poblana”- gracias a la promoción de manifestaciones culturales tales fueron las campañas nacionalistas, pero el cine en él es solo un reflejo de otros soportes, pintura y literatura. Además, esta tesis se ubica dentro de la línea revisionista del discurso revolucionario propuesto por Beatriz Urías Horcasitas⁷, quien debate la idea del muralismo como la expresión mayor de la victoria revolucionaria oponiéndolo a la presencia de otras manifestaciones y se replantea la imagen del radical socialismo cardenista por el de un gobierno negociador.

Por tanto, este trabajo presenta una historia cultural del cine de la revolución durante los años 30 y señala las apropiaciones iconográficas del modernismo en el folclor local para producir discursos de reinterpretación y actualización de los objetivos revolucionarios.

El trabajo quedó dividido en seis capítulos, de los cuales los tres últimos están dedicados al análisis de cada una de las películas por separado. Esta división se decidió para facilitar la apreciación de las interpretaciones de la revolución. Sin embargo, discursivamente las cintas

⁷ Ver sus trabajos “Retórica, ficción y espejismo: tres imágenes de un México bolchevique (1920-1940)”, *Relaciones: Estudios de historia y sociedad*, vol. 26, Núm. 101, 2005, pp. 261-300, y “El nacionalismo revolucionario mexicano y sus críticos (1920-1960)”, *Instituto de Estudios Latinoamericanos – Universidad de Alcalá*, núm. 55, octubre 2013.

no están divorciadas entre ellas, sino que comparten esquemas iconográficos y, sobre todo, representaciones de la mexicanidad. De esta forma, el análisis de los filmes se distribuyó en dos capas. La primera quedó ligada directamente a su discurso político que permitió ubicarlo en una de las tres tendencias culturales y políticas de la época. De esta manera, se explicó la inserción de las interpretaciones de la revolución mexicana a partir de tres aspectos icónicos en el debate del programa de Estado: la reforma agraria, el socialismo y el folclor. La segunda capa se distingue en dos niveles: el primero fue la relación iconográfica con los movimientos artísticos nacionales y extranjeros llegados a México. Los tipos y personajes fueron sometidos a un análisis que permitió discernir los conflictos de representación de la modernidad y la tradición. De cada película se rescataron los personajes a quienes se dirigían las temáticas del programa: el campesino, el indígena y el charro. Y el segundo, transversal, fue la representación de la identidad nacional promovida por los teóricos y artistas de la revolución. Los análisis se centraron en algunas secuencias representativas de la ilustración de la mexicanidad y del proceso cultural de la nacionalización de las masas. En este nivel destacamos los aspectos del carácter del mexicano más evidentes de cada documento: el salvajismo, el complejo de inferioridad y el peladismo. Los análisis están respaldados por documentación de archivo: de la prensa contemporánea se utilizaron las críticas cinematográficas, los anuncios de cartelera, desplegados promocionales y los manifiestos de líderes artísticos y políticos sobre la nacionalidad, la revolución y el *Ser* mexicano. Además, se retomaron los programas oficiales de creación y difusión cultural dirigidos por Carlos Chávez, Narciso Bassols, Samuel Ramos, José Vasconcelos, Manuel Gamio y Lázaro Cárdenas.

El primer capítulo se articula alrededor del Plan Sexenal realizado por el Partido Nacional Revolucionario en 1933. El objetivo de éste era definir al candidato presidencial para las elecciones de 1934. De los diferentes grupos políticos que se encontraron en el congreso terminó imponiéndose el que postuló a Lázaro Cárdenas y que incluía un programa de reformas socialistas a la constitución de 1917. Aquí se han retomado aquellos aspectos que ocasionaron movilizaciones sociales y que tuvieron ecos en las representaciones de las películas analizadas en este trabajo: la reforma agraria, la organización del proletariado, la incorporación de la educación socialista y la reglamentación de la difusión cultural

gubernamental. Estos aspectos influyeron en las expresiones culturales que buscaron definir representaciones del nacionalismo revolucionario y del carácter del mexicano.

En el segundo capítulo se esbozan las tres corrientes culturales de interpretación de la revolución mexicana y, por tanto, sus expectativas modernistas. Se integraron las expresiones artísticas de la pintura, la literatura, el teatro y la música. Además, se buscó diseccionar las tendencias de las organizaciones intelectuales y los programas gubernamentales. Así, se observan tres diferentes tonalidades: pesimista, promisorio y triunfalista, las cuales corresponden a tres fuentes argumentativas, la revolución criticada, la revolución socialista y la revolución folclórica, respectivamente. Las tres películas analizadas en este trabajo extrajeron elementos iconográficos y discursivos que se inscribieron en una de estas corrientes aunque sin desentenderse de las otras. Este ejercicio permitió ubicar las películas analizadas en su origen, sus influencias y sus discursos.

El tercer capítulo expone las mismas tres tendencias anteriores pero centradas únicamente en la cinematografía. Se abre con un breve comentario sobre la industria cinematográfica y la creación del Departamento Autónomo de Prensa y Publicidad destinado a controlar la información oficial. Aquí se presentan las películas que fueron moldeando las estrategias narrativas del cine. Estas producciones trazaron las trayectorias de formación de la revolución como una tradición nacionalista. Se pretende justificar la selección de *El Compadre Mendoza*, *Redes* y *¡Así es mi tierra!* de entre toda esta producción.

El cuarto capítulo se centra en *El Compadre Mendoza* ubicada dentro la crítica y el desencanto por la revolución. La cinta apareció en el momento en que la definición de un programa gubernamental moderno tensaba las relaciones con la burguesía tradicional y la aparición de las reclamas agraristas. Mientras que el callismo se había caracterizado por la radicalidad y artificialidad de sus estrategias, el cardenismo se perfilaba como tolerante y negociador. La película fue la primera que abordó la guerra de revolución como tema principal y no como trasfondo de tramas amorosas o caudillistas. La prensa se hizo eco de su brutal mexicanidad desviviéndose, al mismo tiempo, en elogios por su realismo.

El quinto capítulo se aboca a *Redes* producida durante el conflicto por la implantación de la educación socialista en la Constitución mexicana y las búsquedas iconográficas y discursivas de reivindicación del indígena. El aparato gubernamental facilitó la unión de los

grupos artísticos vanguardistas y populistas a fin de promover el desarrollo del socialismo y el compromiso de los artistas con el programa revolucionario. Por eso, se dio apertura a modelos iconográficos ligados explícitamente con las vanguardias socialistas que buscaban la dignificación del obrero y la promoción de la lucha de clases. La película se convirtió en la única producción fruto de este impulso oficial.

El último capítulo, dedicado a *¡Así es mi tierra!*, se ha planteado como la imposición del modelo triunfante y que prevalecerá sobre las otras dos estrategias. El folclor propuesto como una tradición nacionalista dialoga con las proposiciones críticas de *El Compadre Mendoza* y *Redes* pero desentendiéndose de la amargura de la primera y los reclamos de la segunda. Se cantaba así la exuberancia del victorioso proyecto revolucionario. La cinta apareció cuando la discusión por la definición del proyecto socialista de Cárdenas ya había confesado que no habría invasión rusa y la industria cinematográfica empezaba a florecer gracias a la promoción del género ranchero.

1. EL PLAN SEXENAL. LA ACTUALIZACIÓN DEL PROGRAMA REVOLUCIONARIO

El objetivo de este capítulo es ofrecer un bosquejo de lo que se entendió por proyecto de Revolución con la promulgación del Plan Sexenal del Partido Nacional Revolucionario (PNR) en 1933, el cual enmarcaría la gestión presidencial de Lázaro Cárdenas y presentaría una actualización del programa de la Constitución Mexicana de 1917. Se han retomado aquellos aspectos que ocasionaron movilizaciones sociales y que tuvieron ecos en las representaciones de las películas analizadas en este trabajo: la reforma agraria, la organización del proletariado, la incorporación de la educación socialista y la reglamentación de la difusión cultural gubernamental. Estos aspectos influyeron en las expresiones culturales que buscaron definir representaciones del nacionalismo revolucionario y del carácter del mexicano. Por ello, el capítulo comienza con un breve trazado sobre la formación de la nacionalidad mexicana.

1.1. NACIONALISMO MEXICANO: DE LA INDEPENDENCIA A LA REVOLUCIÓN

El proceso de definición del “mexicano” corre en paralelo a los acontecimientos históricos que definieron al país como nación. Esto es, la concepción y definición del primero fue un síntoma de las luchas intestinas e invasiones extranjeras durante el siglo XIX hasta la caída del presidente Porfirio Díaz.

Durante la lucha contra España, las proclamas de los teóricos y caudillos de la rebelión invocaban a ese pueblo con el ambiguo y genérico nombre de “americano” como antítesis del español. David Brading ha rastreado, en los intelectuales del fin del periodo colonial y de la lucha independista, lo que él ha llamado los orígenes del nacionalismo mexicano. Así, se puede adjudicar a las figuras de Fray Servando Teresa de Mier y Carlos María de Bustamante la discusión pública y la propuesta criolla de fundar el nuevo nacionalismo en el indígena. Es decir, el aporte de estos dos personajes a la historia nacional fue el de haber instalado en el ambiente político el argumento del indigenismo como causal de la lucha

independentista.¹ Mas los indígenas sobrevivientes, contemporáneos a los intelectuales, no eran los verdaderos y anhelados para servir de cimiento a la nueva nacionalidad. Según la visión criolla de Mier y Bustamante, los indígenas actuales representaban un aspecto salvaje que era necesario culturizar porque en ese estado eran un obstáculo para la modernidad. Esta diatriba del México independiente generó dos corrientes nacionalistas que buscaron sus argumentos históricos en épocas distintas: Por una parte los de tendencia liberal, republicana, modernista y racionalista, para quienes la independencia significaba la ruptura con el periodo colonial y la emancipación de la antigua nación mexicana conquistada por la invasión española que, tras tres siglos de servidumbre, recobraba libertad para reaparecer como pueblo soberano. La segunda fue la de tipo mesiánica, monárquica, tradicionalista y católica, que reconocía una herencia hispánica en la nueva nación, “estos ven en el rompimiento político con el gobierno de la metrópoli la emancipación, no ya de un antiguo pueblo brutalmente atropellado, sino de la Nueva España, la hija predilecta de la madre patria que, tras tres siglos de crecimiento, ha alcanzado, por fin, la mayoría de edad.”² Sin embargo, ninguno de los grupos presentados por los escritos de Lorenzo de Zavala, José María Luis Mora y Mariano Otero por el lado de los liberales, y Lucas Alamán por los conservadores, se plantearon volver al pasado indígena. Para ellos el indigenismo radical significaría la guerra de castas: el legado indígena era un pasado salvaje retrógrado, causa de inquietud agraria y ausencia de unidad nacional.³

Ambas perspectivas se enfrentaron durante más de medio siglo, pero la aparición de la obra *México a través de los siglos. Historia general y completa del desenvolvimiento social, político, religioso, militar, artístico, científico y literario de México desde la antigüedad más remota hasta la época actual (1884-1889)* coordinada por Vicente Riva Palacio, publicada en los inicios del porfirismo, marcó una nueva tendencia. Esta perspectiva reconocía una fusión entre el pasado precolombino y la colonia. El mexicano se planteaba como el resultado de un largo proceso de aculturación. Alfredo Chavero, encargado del tomo uno: “Historia antigua y de la conquista desde la antigüedad hasta 1521”, reconocía el valor del pasado indígena y extendía su presencia como miembro vivo

¹ David Brading, *Los orígenes del nacionalismo mexicano*, ERA, México, 1988, pp. 44, 76-82.

² Edmundo O’Gorman, “La historiografía”, en Jaime Torres Bodet (et. al.), *México, 50 años de Revolución*, vol. 4 *La cultura*, FCE, México, 1962, pp. 196-197.

³ David Brading, *Los orígenes del nacionalismo...*, pp. 106-107 y 129.

de la historia mexicana moderna. Riva Palacio en el volumen dos: “Historia del Virreinato”, reivindicaría el pasado virreinal como el momento del cruce cultural, espiritual y físico entre conquistadores y conquistados, el cual decantaría en el surgimiento de un nuevo pueblo mediador entre los otros dos y ejecutor de la emancipación.⁴

Esta solución al dilema del “ser” y del nacionalismo mexicano, ofrecida por la historiografía del liberalismo, tendría un nuevo apoyo con la aparición de *México, Su evolución social* (1900-1902) inspirado y dirigido por Justo Sierra. Sierra estaba influido por el positivismo y el spencerismo que contemplaba la evolución social como un organismo vivo. Su obra buscaba explicar la evolución de México de un estado inferior a uno superior y, al explicarlo históricamente, argumentaba que el padre de la patria era un título que correspondía a Miguel Hidalgo porque él había redimido el nacionalismo. La nacionalidad quedaba, pues, definida como “un ser vivo en que operan en plena actividad los factores de raza, medio, religión, lengua y costumbres para hacerlo cada vez más coherente.”⁵

⁴ Edmundo O’Gorman, “La historiografía”. en Jaime Torres Bodet (et. al.), *México, 50 años de Revolución ...*, pp. 199-200.

⁵ Josefina Vázquez de Knauth, *Nacionalismo y educación en México*, Colmex, México, 1970, p. 106.

La política porfirista trabajó en torno a dos axiomas, el progreso y la modernidad, metas perseguidas por el positivismo. La filosofía positivista pretendía convencer a los individuos de ajustar sus actos a las exigencias de los principios científicos del Estado, cuyo imponderable era la necesidad de la paz. Gabino Barreda lo enunció en su plan general de gobierno en septiembre de 1867: “libertad, orden y progreso, la libertad como medio, el orden como base y el progreso como fin”*. Barreda y sus discípulos vieron en la educación el medio para su establecimiento y para organizar una sociedad ideal basada en la comprobación científica. De este modo la sociedad positiva era un ideal a futuro a realizar gracias a la educación científica.

A México llegaron dos influencias positivistas: la comtiana que reside principalmente en el ideal práctico de los hombres y su educación científica; y el organicismo spenceriano que veía en el progreso no un simple ideal, sino sobre todo, la evolución natural del organismo social. Justo Sierra, que sería Ministro de Instrucción Pública y Bellas Artes en el último tercio del porfiriato, mantenía la visión spenceriana del progreso y de la sociedad como organismo. Este organismo estaba en la industria, el comercio y el gobierno, lo que significaba que el progreso estaba en el crecimiento y salud de ellas. Esta concepción naturalista de la sociedad como un organismo, unida al darwinismo social, conformó una ideología del privilegio que hacía “confluir todos los elementos de la vida social en la demostración, no de la existencia de ese privilegio, sino de la necesidad del mismo para la construcción del país y de su historia futura”*2.

El positivismo definió la educación porfirista que quedó restringida a una sociedad de élite, a una minoría selecta que había tomado el hábito de la imitación de las costumbres francesas o inglesas como modelo civilizador para hacer frente a las prácticas primitivas del mundo político, del

Una vez que la “esencia del Ser mexicano” había quedado explicada históricamente se plantearía el problema de hacerle justicia, de otorgarle derechos y obligaciones, y de diagnosticar las características de su carácter para mejorarlo. En el campo de la educación aparecieron propuestas de una historia indigenista que no era forzosamente antihispanista, sino que simplemente trataba de unificar ambas influencias para aprovechar lo mejor de cada una en busca del bien de la patria. Los textos de Abraham Castellanos *Discursos a la nación mexicana sobre la educación nacional* (1913) y Julio Hernández *Sociología mexicana y educación nacional* (1912), señalaban que la educación podría acelerarse con medios complementarios como el cambio de dieta, la dignificación de la mujer y la inmigración para mejorar la raza. Martín Luis Guzmán en *La querrela de México* (1915) llamó a la introspección para ayudar a definir lo que “somos”, aunque ello no fuera sino una realidad “triste, fea, miserable.”⁶

Estos trabajos mostraban la tendencia científicista consecuencia del positivismo promovido por el gobierno de Díaz. Fue en ese momento cuando se empezaron a investigar científicamente el carácter y las características del mexicano, tanto del mestizo, considerado como el auténtico mexicano fruto de la aculturación, como del indígena, que aparecía en un estado incompleto, aún no totalmente civilizado y que requería de la ayuda de los otros mexicanos. Los trabajos de Manuel Gamio desde la antropología y la arqueología; los de Andrés Molina Enríquez desde la sociología y la etnografía; los ateneístas como José Vasconcelos, Pedro Henríquez Ureña, Antonio Caso y Alfonso Reyes, desde la literatura y la filosofía; los miembros de la generación de 1915, Vicente Lombardo Toledano y Manuel Gómez Morín desde lo sociológico; y de los contemporáneos como Samuel Ramos desde la psicología, fueron conscientes del abismo que separaba a la patria moderna del grueso de la población y recurrieron al concepto de nación mexicana para

caciquismo, de la inseguridad económica y de la falta de refinamiento de la población en general. Una élite temerosa del desorden que esperaba la llegada de la regeneración moral y la forja del espíritu de la raza y con ello el hallazgo de la identidad nacional que podría borrar los estigmas del colonialismo.

Carlos Monsiváis, *La cultura mexicana en el siglo XX*, Colmex, México, 2010, p. 49.

* Carlos Monsiváis, “Notas sobre la cultura mexicana en el siglo XX”, en Daniel Cosío Villegas (coord.), *Historia general de México*, tomo 2, Colmex, México, 1981, pp. 1386-1390.

*2 Arnaldo Córdova, *La ideología de la revolución mexicana. La formación del nuevo régimen*, UNAM-ERA, México, 1979, p. 63.

⁶ Josefina Vázquez de Knauth, *Nacionalismo y educación...* p. 129.

idear una serie de teorías nacionalistas. A partir de sus campos y de distintas concepciones de lo nacional, desarrollaron programas de acción para crear la nacionalidad mexicana y formar en la población este reconocimiento identitario, “los nacionalistas de la Revolución recurrieron a la tradición y a los mitos e ideas que fueron formulados durante las guerras de Independencia. Tal fue el origen del extendido indigenismo y de la exaltación de los héroes de la Insurgencia.”⁷

La propuesta de Gamio desde la antropología marcó una nueva postura en la comprensión de la nacionalidad al tratar de desmarcarse de la influencia positivista y evolucionista de la sociedad que achacaba al indígena la culpa del atraso del país. Como inspector general de Monumentos Arqueológicos del Ministerio de Instrucción Pública entre 1913 y 1916, y luego como subsecretario de Educación en 1925, promovió una concepción de la nacionalidad y del indio a partir del respeto de su propia cultura, aunque siempre con el objetivo final de incorporarla a los planes de la nación. Su visión quedó explícita en su obra *Forjando Patria* (1916):

Fusión de razas, convergencia y fusión de manifestaciones culturales, unificación lingüística y equilibrio económico de los elementos sociales, son conceptos que resumen este libro e indican condiciones que, en nuestra opinión, deben caracterizar a la población mexicana, para que ésta constituya y encarne una Patria poderosa y una Nacionalidad coherente y definida.⁸

De esta forma, Gamio quería enfrentar la desigualdad porfirista que había quedado al descubierto con la revolución. En su opinión, México estaba dividido en dos razas, en dos tradiciones, con lenguas diversas a menudo, con diferencias económicas culturales y un sistema político en el que no estaba representado el grupo indígena. Gamio defendía la doble raíz de la nacionalidad: la indigenista, centrada en el indio de carne y hueso y no en el idealizado azteca; y también defendía la herencia española pidiendo la absolución del pecado original de la conquista.⁹ Gamio insistía en la importancia de conocer el país para construir la nacionalidad y formar patria. Para ello propuso campañas para recabar

⁷ David Brading, *Los orígenes del nacionalismo...*, p. 11.

⁸ Manuel Gamio, *Forjando Patria*, Porrúa, col. Sepan Cuantos, México, 1982, p. 183.

⁹ Josefina Vázquez de Knauth, *Nacionalismo y educación...*, pp. 131-132.

información estadística de la población, censos en donde se solicitaran datos sobre la raza, etnia, lengua, escolaridad y economía. Pidió también la expansión de la educación de las bellas artes acompañada del reconocimiento de las ciencias sociales y de su importancia en el funcionamiento de los gobiernos. Sus propuestas concretas para construir nacionalidad y patria estaban conformadas por una parte intelectual y otra práctica, acentuando la urgencia de acompañarlas con imágenes. No se trataba solo de llenar páginas y páginas con letras y letras que serían, o difíciles de comprender o de escaso interés para la gente. Por este motivo, la ilustración, la creación de museos y el uso del cine, como documento pedagógico y científico, eran primordiales.¹⁰

La importancia de las propuestas que buscaron formar nacionalidad a partir de la difusión de imágenes es analizada por Serge Gruzinski, quien propone –según retoman otros investigadores¹¹– un nacionalismo post-barroco que se alarga hasta 1940. En su trabajo *La guerre des images* (1990) –centrado en el barroco mexicano (1650-1750)– expuso las manifestaciones hechas por los indígenas al asimilar el catolicismo mezclado con sus reminiscencias precoloniales. La fusión daba por resultado la elaboración y la utilización de imágenes que podían ser consideradas como prácticas iconoclastas pero que puestas en su contexto eran comprensibles. Este proceso se mantuvo hasta que los Borbones, en 1750, decidieron retomar la religión y encauzarla al racionalismo del Siglo de las Luces. Fue en ese momento cuando se separó lo popular como antiestético y fuera de la norma, de lo oficialmente regido por la jerarquía eclesiástica y censurado oficialmente por el rey como digno de ser adorado e introducido a su consumo popular. Con la lucha independentista las imágenes religiosas fueron adquiriendo significados que sobrepasaban el ambiente religioso y se mezclaban a los usos políticos en favor de los nacionalismos decimonónicos, la prueba es la Virgen de Guadalupe en el estandarte de Hidalgo. Luego, la reforma liberal de 1850 introdujo la división entre la religión y el Estado, aunque en la práctica cotidiana las manifestaciones con imágenes fueron conservadas por la población y

¹⁰ Manuel Gamio, *Forjando Patria...*, p. 70. Ver Aurelio De los Reyes, *Manuel Gamio y el cine*, UNAM, México, 1991.

¹¹ Ver, por ejemplo, las entrevistas de Jorge Luis Marzo, “Los relatos de identidad en la política cultural mexicana”, enlace Internet http://www.soymenos.net/identidad_mexico.pdf, consultado 6/09/2012.

por los cuerpos oficiales.¹² La propuesta del nacionalismo post-barroco lanzada por Gruzinski radicó en que “en ausencia de una descristianización profunda y de una industrialización real, México haya preservado hasta la segunda guerra mundial una receptividad a la imagen heredada de la religiosidad y de la imagería barroca. Una receptividad que explica a la vez el desarrollo y, en ciertos aspectos, los límites de una experiencia como el muralismo.”¹³ Llevada a mi propuesta en el análisis del corpus, la hipótesis de Gruzinski se puede extender al tratamiento que reciben los elementos populares en las películas e ilustraciones en donde su consumo y apropiación no se limita a su utilización práctica y se convierten en representaciones del nacionalismo mexicano moderno.

Durante las décadas de los años 20 y 30 se propusieron nuevas nociones de identidad derivadas de los programas educativos y de las organizaciones artísticas que se encargaron de interpretar el movimiento revolucionario. La nacionalidad se alimentó de una fuente popular. Ésta se rescató, describió y utilizó por los maestros y artistas para ser adaptada al molde del proyecto modernizador y, posteriormente, ser devuelta a la población en un paquete de nacionalismo revolucionario.¹⁴ Cárdenas promovió la nacionalidad moderna y vernácula, impulsó la integración de la cultura mexicana en la corriente del universalismo social, al considerar, en 1938, que “un pueblo no es una mezcla heterogénea de clases, cada una de las cuales lucha por sus intereses; es una gran unidad histórica enraizada en el pasado y en la lucha conjunta por un futuro común”¹⁵. Es decir, asignaba el bien de la patria como paradigma que debería borrar, no solo las diferencias de clases, sino las étnicas y raciales que habían complicado la definición y la unidad del mexicano.

¹² Serge Gruzinski, *La guerre des images de Christophe Colomb à “Blade runner” (1492-2019)*, Fayard, France, 1990, pp. 314-326.

¹³ “Il semble donc –mais ce n’est là qu’une hypothèse de travail– qu’en l’absence d’une déchristianisation profonde et d’une industrialisation réelle, le Mexique ait préservé jusqu’à la Seconde Guerre mondiale une réceptivité à l’image héritée de la religiosité et de l’imaginaire baroque. Une réceptivité qui explique à la fois l’essor et, à certains égards, les limites d’une expérience comme le muralisme.” Serge Gruzinski, *La guerre des images...*, p. 327.

¹⁴ Mary Kay Vaughan, *Cultural Politics in Revolution. Teachers, peasants, and schools in Mexico, 1930-1940*, University of Arizona Press, USA, 1997, p. 37.

¹⁵ Héctor Aguilar Camín, *Saldos de la revolución*, Océano, México, 1984, p. 58.

1.2. EL PROGRAMA REVOLUCIONARIO Y SU ACTUALIZACIÓN EN EL PLAN SEXENAL DE 1933

El Plan Sexenal concentró y actualizó la ideología revolucionaria partiendo de los principios de la Constitución de 1917¹⁶ al momento en que el PNR se consolidaba como el

¹⁶ La Constitución Mexicana de 1917 es considerada como el documento en donde se plasmaron los ideales revolucionarios, principalmente los principios de justicia social sobre el agrarismo y el proletariado.

Venustiano Carranza, presidente de la República entre 1917 y 1920, se había mostrado reticente a introducir las demandas sociales por miedo a comprometer la independencia y la libertad del Estado. No obstante, los autores, asesorados por Andrés Molina Enríquez, insistieron en la necesidad de afirmar un Estado fuerte en beneficio de las clases trabajadoras, menesterosas y débiles. Es decir, incluir las reformas sociales que mejoraran la situación material de la población deberían de estar acompañadas con la concesión, al Estado, del poder suficiente para realizarlas y sostenerlas frente a las amenazas de las clases reaccionarias.

El resultado de las discusiones fue la promulgación de una Constitución autoritaria que dejaba a un ejecutivo poderoso, con capacidad de tomar decisiones en todo el país y de interpretar las leyes a su arbitrio.

Desde el primer artículo quedó de manifiesto el tono: “En los Estados Unidos Mexicanos todo individuo gozará de las garantías que otorga esta Constitución, las cuales no podrán restringirse ni suspenderse, sino en los casos y con las condiciones que ella misma establece”. Lo que significó que todas las garantías que no aparecieran ahí serían anticonstitucionales.

Rápidamente fue tomada como el estandarte de justicia que contenía el proyecto y los objetivos a cumplir por los gobiernos nacidos de la Revolución.

Con los artículos 3 (educación), 27 (agrarismo) y 123 (trabajo) se buscó incluir a la masa de la población en la vida política del país y se creó un tratado interclasista que pretendía respetar el espíritu de la lucha revolucionaria. Obregón reconoció en su gobierno el momento de iniciar la reconstrucción nacional y llamó a la unidad a todas las clases y grupos sociales -patrones, campesinos, artesanos y obreros- para que se insertaran en la ideología revolucionaria, misma que sería defendida por el Estado interventor. Calles -al parecer menos práctico que su predecesor pero más carismático para las alianzas populares- reconoció, en su campaña por la presidencia en 1924, la importancia de la Constitución como el documento que respondía a las necesidades públicas de la nación y la veía como guía para -de ser ejecutados sus artículos con honradez- alcanzar a los países más civilizados de la tierra. A iniciativa de Calles se creó, el cuatro de marzo de 1929, el Partido Nacional Revolucionario (PNR) con el objetivo de convertirlo en el soporte político del ejecutivo federal, en el cuerpo organizador de las fuerzas revolucionarias para evitar más levantamientos militares y en el escaparate de potenciales figuras para ocupar los puestos políticos según conviniera a los intereses de la revolución.

En calidad de presidente interino, Emilio Portes Gil ocuparía la presidencia el 30 de noviembre de 1928 tras el asesinato de Álvaro Obregón cometido, el 17 de julio, por José de León Toral miembro de la Liga Nacional Defensora de la Libertad Religiosa. Al rendir su protesta como presidente dejó claro que daría seguimiento a la política inspirada en el programa revolucionario e insistía: en los beneficios de la organización proletaria y de la modernización industrial; en la importancia de proteger y repartir las tierras de los campesinos; y en la renovación tecnológica de los grandes propietarios a riesgo de ver sus tierras expropiadas por malos manejos y baja productividad.

La revolución fue, para estos presidentes, un acontecimiento cercano, un pasado inmediato, que les dotó de suficiente legitimidad para gobernar, pero era también un proyecto a realizar en el futuro, sus roles eran los de creadores. A partir de la Constitución, los ideólogos y jefes del Estado,

centro del poder político de la República. Firmado en la ciudad de Querétaro en diciembre de 1933 por la Asamblea Nacional del PNR, el plan lanzaba la candidatura del general Lázaro Cárdenas a la presidencia de la República y presentaba, además, las preocupaciones y disputas ideológicas de los grupos de poder dentro del partido y exponía los principales problemas de la nación.

La convención redactora del Plan Sexenal representó la coyuntura vivida en el partido y las variantes del programa revolucionario. En ella se enfrentaron dos movimientos ideológicos y dos concepciones políticas diferentes: por un lado, el economicismo de Plutarco Elías Calles, que basaba sus propuestas en el presupuesto nacional y trataba de poner fin a los radicalismos para crear un ambiente de confianza y seguridad que posibilitara el desarrollo de la producción; por otro lado, el radicalismo social que se postulaba como socialista y aspiraba a una política de reivindicación social, acelerando la reforma agraria en lugar de detenerla y postulando la implantación de la educación socialista.¹⁷ Pudiera parecer incomprensible el hecho de que Cárdenas quedara como candidato oficial del PNR y que la redacción final del plan incluyera la propuesta de reforma constitucional para incluir a la educación de tipo socialista y promover la reforma agraria, toda vez que las políticas económicas y educativas aplicadas hasta entonces por el grupo del *Jefe Máximo*, Plutarco Elías Calles, insistían en la conclusión del reparto de tierras y en la conservación de la educación laica, racionalista y antirreligiosa pero no, al menos no explícitamente, socialista. El grupo cardenista consiguió imponerse al proyecto impulsado por el callismo por varias razones: por su propio poder como grupo opositor; por

establecieron los ejes de acción del programa revolucionario centrándose, además de en la formación de instituciones políticas que permitieran la ejecución del programa y la estructuración del aparato burocrático, en el repartimiento de tierras, la formación de organizaciones obreras, la desfanatización y la educación de la masa.

Arnaldo Córdova, *La ideología de la revolución...* pp. 28 y 218. Ana Farías Calderón, “La constitución autoritaria”, *Nexos*, México, agosto 2012. Álvaro Obregón, *Discursos*, t. II, México, Biblioteca de la Dirección General de Educación Militar, 1932, p. 328, citado por Arnaldo Córdova, *La ideología de la revolución...* p. 268. *El Demócrata*, 12 de abril 1934, citado por Arnaldo Córdova, *La ideología de la revolución...* p. 316. *Los presidentes de México ante la nación*, t. III, p. 880, citado por Arnaldo Córdova, *La ideología de la revolución...* p. 317.

Héctor Aguilar Camín, *Saldos de la revolución...*, p. 80. Partido Revolucionario Institucional (PRI), “Nuestro partido. Historia del PRI”, enlace internet:

<http://pri.org.mx/TransformandoaMexico/NuestroPartido/Historia.aspx>. Consultado 7/07/2013

¹⁷ Tzvi Medin, *El minimato presidencial: historia política del maximato 1928-1935*, ERA, México, 1982, pp. 134-141.

el desmembramiento que la oligarquía callista había estado sufriendo consecuencia de los movimientos y manipulaciones que Calles había realizado durante las últimas tres presidencias; y por el apoyo de la base campesina reunida en torno a la Confederación Campesina Mexicana (CCM) fundada el 31 de mayo de 1933.¹⁸

El Plan Sexenal enmarcó la política del gobierno de Abelardo Rodríguez en su último año y abarcó el sexenio de Cárdenas. Manifestó explícitamente la visión de Estado asignada a la revolución: una acción a realizar en el futuro con la plena consciencia de ser ellos, los hombres del gobierno -Calles y Cárdenas principalmente-, la coyuntura constructora tras los años del desorden y la destrucción; pero además, la inclusión de las masas, organizadas, como el cuerpo legitimador del poder y como la fuente de las verdaderas demandas de justicia. Elementos que forman parte de los requisitos de legitimación social de los Estados modernos.¹⁹ Con este plan los ideólogos del PNR invitaron al pueblo a participar en la vida pública. El pacto social de la revolución se sellaba con un gobierno que trabajaría no en nombre de las masas sino como parte y a favor de ellas, con el pueblo como aliado y colaborador del gobierno (foto 1).²⁰ Sin embargo, más que soluciones y propuestas claras, el plan era un listado con las tareas pendientes de la revolución y un manifiesto de buenas intenciones a cumplirse a partir de enero de 1934:

... solemne compromiso ante la Nación de desarrollar una política social, económica y administrativa, capaz de traducir en hechos los postulados que se proclamaron en los años de la lucha armada, y de encauzar las corrientes renovadoras que, dentro y fuera del país, engendra en el afán de las colectividades contemporáneas por hacer justa la vida de relación entre los hombres.²¹

Consecuencia de las confrontaciones de los grupos durante la convención, el plan tenía más bien un tono abstracto. Vicente Lombardo Toledano contó, entre todas las páginas,

¹⁸ Tzvi Medin, *El minimato presidencial...*, pp. 134-135.

¹⁹ Arnaldo Córdova, *La política de masas...*, p. 162.

²⁰ Fernando Benítez, *Lázaro Cárdenas y la revolución Mexicana, El caudillismo, tomo II*, FCE, México, 1977, p. 241.

²¹ Elvia Lucía Flores Ávalos (coord.), *Planes en la nación mexicana, Libro ocho: 1920-1940*, Senado de la República, México, 1987, p. 317.

únicamente 14 propuestas concretas de acción, además de una larga serie de contradicciones y ambigüedades ideológicas, resaltando la ausencia de un socialismo marxista y radical como el que se esperaba tener para hacer honor a la definición de “revolución” con la que se había calificado al movimiento armado mexicano de la segunda década del siglo.

Consta el Plan de 272 párrafos y se refiere a la obra de las ocho Secretarías y de los dos Departamentos del Ejecutivo Federal, a la de los Poderes Judicial y Legislativo de la Unión y a la de las autoridades de los Estados, durante seis años, y sólo tiene catorce resoluciones concisas, catorce acuerdos de ejecución visible: los demás párrafos, o se dedican a hacer teorías económicas, políticas o morales, o afirman actos gubernativos futuros, pero sin señalar número, calidad, fecha y métodos para su realización...²²

Por tanto, el Plan Sexenal más que ser un plan de gobierno era un manifiesto ideológico cuya observancia dependería de la aplicación que hiciera cada Secretario de Estado y cada

Foto 1 recorte de prensa, Anuncio, "Las masas trabajadoras. Lázaro Cárdenas", *El Eco revolucionario*, 27 de octubre 1934

²² Vicente Lombardo Toledano, "El plan sexenal de Gobierno", *El trimestre económico*, vol. 1, núm. 3, México, 1934, p. 233.

Jefe de Departamento. Es decir, no sería un plan impersonal en atención a un propósito histórico, colectivo, que duraría seis años, sino un programa sujeto a interpretaciones personales.

El Plan Sexenal abordó otro asunto que se convertiría en motivo de polémica, el “socialismo a la mexicana”. Aquí no se pretende exponer el debate que busca explicar la revolución mexicana como socialista, comunista o meramente política, sino de acercarse al mundo de esta idea en el contexto político mexicano de la época, así como a la ambigua acepción del término hecha por los hombres de gobierno. Se puede partir de un elemento base. La revolución mexicana, la Constitución y los gobiernos nunca negaron la legitimidad de la propiedad privada ni el fundamento económico de la sana producción como el elemento que permitiría la autosuficiencia de la nación y aseguraría la existencia del nacionalismo mexicano de forma independiente ante cualquier amenaza proveniente del exterior. Obregón, al caer Carranza, presentó la manera en que él y sus sucesores verían el socialismo: como un ideal supremo de la humanidad, motor que mueve las voluntades del líder y del dirigente en pos del bienestar colectivo por encima del personal, para buscar el equilibrio entre el capital y el trabajo, así como una distribución más equitativa entre los bienes con que la naturaleza dota a la humanidad. Esto no significaba promover la igualdad entre la gente porque se mantenía el principio de la competencia entre los hombres más vigorosos, inteligentes y fuertes. Aunque Obregón matizaba el principio con muestras de compasión: “y eso sí lo podríamos realizar, que los de arriba sientan más cariño por los de abajo; que no los consideren como factores de esfuerzo a su servicio únicamente, sino como cooperadores y colaboradores en la lucha por la vida”²³. Estas ideas obtenían un peso gobiernista gracias al Plan Sexenal que promovía la política de un Estado nacionalista interventor:

...se desprende que la tesis en que debe unánimemente, la de que el Estado mexicano habrá de asumir y mantener una política reguladora de las actividades económicas de la vida nacional, es decir: franca y decididamente se declara que en el concepto mexicano revolucionario, el Estado es un agente

²³ R. Quiroz Martínez, *Álvaro Obregón. Su vida y su obra*, S.P.I, México, 1928, pp. 279-281, citado por Arnaldo Córdova, *La ideología de la revolución...*, pp. 270-271.

activo de gestión y ordenación de los fenómenos vitales del país; no un mero custodio de la integridad nacional, de la paz y el orden públicos.²⁴

Durante su campaña presidencial Cárdenas explicitó su posición con respecto al asunto del liberalismo y del comunismo, haciendo una síntesis entre las dos para proponer su “socialismo mexicano”.²⁵

Lo principal de la nueva fase de la Revolución es la marcha de México hacia el socialismo, movimiento que se aparta de las normas anacrónicas del liberalismo clásico. Del liberalismo individualista se separa porque éste no fue

capaz de generar en el mundo sino la explotación del hombre por el hombre, al entregarse, sin frenos, al egoísmo de los individuos. Del comunismo de Estado se aparta, igualmente, porque no está en la idiosincrasia de nuestro pueblo la adopción de un sistema que lo prive del disfrute integral de su esfuerzo, ni tampoco desea la sustitución del patrón individual por el Estado-patrón.²⁶

Los enfrentamientos sucedidos en Monterrey durante 1936, causados por una huelga en la industria vidriera, sirvieron de prueba a la política

Foto 2 recorte de prensa, Portada, “El pacto proletario”, *Izquierdas*, núm. 132, 18 de enero 1937

²⁴ Elvia Lucía Flores Ávalos (coord.), *Planes en la nación mexicana...*, p. 318.

²⁵ Activistas en favor del “socialismo científico” tales como Alberto Bremauntz y Lombardo Toledano tildaban de estupidez las interpretaciones de clamaban la existencia de un “socialismo mexicano”, porque, decían, “ninguna de las tendencias socialistas consignadas por los clásicos en la Historia de las Doctrinas Económicas y Sociales, ha sostenido determinada nacionalidad... Todas ellas se refieren al fenómeno social y a los remedios para los males que, en este aspecto, sufre la humanidad.” Alberto Bremauntz, *La educación socialista en México (antecedentes y fundamentos de la reforma de 1934)*, Imprenta Revadeneyra, México, 1943, p. 246.

²⁶ William C. Townsend, *Lázaro Cárdenas. Demócrata mexicano*, Grijalbo, México, 1976., p. 21.

interventora de Cárdenas. Convertido en juez para solucionar la huelga, el presidente, resolvió que las demandas de las masas trabajadoras eran justas, argumentó que existía incumplimiento de las leyes de trabajo e invitó a los patrones a solventarlas. Si éstos decidieran llevar la empresa al paro de labores, sería requisicionada por el gobierno para su directa administración. Al mismo tiempo, el presidente aclaró que las conquistas de los trabajadores serían, y deberían ser, compatibles con la capacidad productiva y financiera de las empresas. Es decir, el ejecutivo era el mediador entre patrones y obreros con la capacidad de intervenir en cualquiera de los dos bandos (foto 2).²⁷ La implantación de un socialismo soviético en México quedó casi descartada por el propio Lombardo Toledano en 1938. Cárdenas tenía, entonces, el apoyo del Partido Comunista Mexicano -que predecía la destrucción de la sociedad de clases-, impulsaba la expropiación petrolera, la formación de sindicatos y la educación socialista. El discurso comenzaba a centrarse en la defensa contra la amenaza del fascismo y en la protección de los logros de la revolución mexicana, siempre respetando los intereses del proletariado en colaboración mutua con el gobierno.²⁸

En marzo de 1938 Cárdenas creó el Partido de la Revolución Mexicana (PRM) para actualizar el creado por Calles nueve años antes. Básicamente la nueva organización se modificaba en sus estatutos al incluir a las masas organizadas para, de esta manera, “responder a los verdaderos propósitos de la Revolución y proyectar a un partido popular

²⁷ Fernando Benítez, *Lázaro Cárdenas y la revolución Mexicana, El cardenismo, tomo III*, México, FCE, 1978, pp. 48-50.

²⁸ *El Machete*, 15 de enero 1938, citado por Arnaldo Córdova, *La política de masas del cardenismo*, ERA, México, 1981, p. 169.

Entre 1934 y 1939 durante el proceso para implementar la educación socialista se retomó el debate para definir lo qué se debería entender por “socialismo”. Alberto Bremauntz había sido el diputado presidente de la Comisión Especial que propuso una educación de tipo “socialista científico” en franca lucha de clases. Pero el proyecto propuesto por el PNR eliminaba la parte “científica” de la formula dejando solo “educación socialista” y abría margen a diversas interpretaciones de un socialismo de tipo “científico, soviético o cristiano”.

Sin embargo, los problemas de implementación educativa y la política nacionalista de Cárdenas les hizo declarar que no sería desde la educación básica como se conseguiría la victoria de las clases sino simplemente la formación de individuos conscientes de ellas, aunque la revolución seguiría su marcha y no se detendría hasta conseguir la victoria final. Alberto Bremauntz, *La educación socialista...*, p. 350. Vicente Lombardo Toledano, “Manifestación de los trabajadores organizados en favor de la escuela socialista”, citado por Guadalupe Monroy Huitrón, *Política educativa de la Revolución 1910-1940*, SEP (Cien de México), México, 1985, pp. 93-94.

que lucharía para mejorar las condiciones de los campesinos y los obreros.”²⁹ A partir de este momento, tras la expropiación petrolera como el clímax de la economía nacionalista, Cárdenas consideró que los postulados revolucionarios estaban prácticamente conseguidos y la tarea era de conservarlos y protegerlos: las movilizaciones terminaron, la reforma agraria bajó su ritmo, la lucha reivindicativa se estancó y las elecciones de 1940 demostraron la eficacia del nuevo partido político.³⁰

Durante su gobierno, Cárdenas se impuso la tarea de cerrar el pacto social con un Estado que se encargaba de cuidar la armonía entre las clases sociales y de vigilar que cada una cumpliera con su rol por el bien de la economía nacional. Muy pronto aprendió –desde su gobierno en el Estado de Michoacán- que para poder actuar no era necesario que el pueblo compartiera la ideología revolucionaria, sino que bastaba con negociar con él para que se le permitiera ejecutar las reformas promulgadas desde el Palacio de Gobierno y la Cámara de Diputados. Observó que la ideología oficial propuesta por los gobiernos revolucionarios no coincidía en todos los casos con los reclamos de las poblaciones, en ocasiones ni siquiera existían, lo que no era impedimento para que implantaran las reformas sociales al campo y a la industria. Esta visión unidimensional en la ideología cardenista y revolucionaria mostró cómo el proyecto modernizador tendría que enfrentarse a las prácticas tradicionales, sobre todo en el campesinado.³¹ El periodo cardenista fue parte de la corriente ideológica comenzada con Obregón y heredó los mismos problemas, sólo que para enfrentarlos creó un aparato gubernamental que le permitió tener otras herramientas de intervención. Y es que a excepción de la educación socialista, el plan sexenal reflejó los principios de la Constitución de 1917, insistió en la urgencia de acelerar la reforma agraria e “implementar un régimen de economía dirigida.”³²

A continuación se expondrán tres problemas planteados por el programa revolucionario (las tierras, el proletariado y la educación socialista, y la cultura nacionalista) que serán el

²⁹ Partido Revolucionario Institucional (PRI), “Nuestro partido. Historia del PRI”, Enlace internet <http://pri.org.mx/TransformandoaMexico/NuestroPartido/Historia.aspx>. Consultado 7/07/2013

³⁰ Arnaldo Córdova, *La política de masas...*, p. 176.

³¹ Marjorie Becker, “El Cardenismo y la búsqueda de una ideología campesina”, *Relaciones*, vol. VIII, núm. 29, invierno de 1987, p. 20. PRM, *¡Cárdenas habla México!*, La Impresora, 1940, p. 218. citado por Arnaldo Córdova, *La política de masas...*, p. 183.

³² Elvia Lucía Flores Ávalos (coord.), *Planes en la nación mexicana...*, p. 319.

centro de atención de las expresiones culturales –el cine incluido- preocupadas en criticar, exigir y celebrar el actuar tanto del gobierno como del “Ser mexicano”. Cada una de ellas aparece, con diferente intensidad, en las tramas, en los discursos y en las iconografías propuestas por las películas aquí analizadas.

1.3. EL PROBLEMA DE LA TIERRA. LA REFORMA AGRARIA

Lázaro Cárdenas había declarado, desde su campaña presidencial, la prioridad que el reparto agrario tendría en su programa de acciones. La creación del Ejido como una institución jurídica era una de las soluciones propuestas para dotar de tierra a las comunidades que habían sido despojadas o que carecían de ella, sin poner en riesgo a la propiedad privada. El Plan Sexenal del PNR de 1933 enfatizaba que la principal tarea de justicia social y reconstrucción económica del país radicaba en resolver el problema agrario, es decir, la distribución de la tierra y su explotación en beneficio de los intereses nacionales: “vinculado íntimamente con la liberación económica y social de los grandes núcleos de campesinos que directamente trabajan la tierra, por lo cual, continuará luchando por convertir a éstos en agricultores libres, dueños de la tierra y capacitados, además, para obtener y aprovechar el mayor rendimiento de su producción.”³³

Aún no era electo presidente Cárdenas cuando el Plan fue aprobado y Abelardo Rodríguez modificó, el 10 de enero de 1934, el artículo 27 de la Constitución Mexicana agregándole el inciso X para integrar la figura del *Ejido* como una institución agraria definitiva y no como un estadio transitorio a la pequeña propiedad o un experimento para preparar al jornalero en su ingreso a la agricultura moderna, como lo habían planeado Obregón y Calles. El ejido debería de ayudar a cubrir los problemas tanto de los pueblos comunales despojados o con dificultades para demostrar sus títulos de propiedad, como de los campesinos individuales carentes de tierra.³⁴

³³ Elvia Lucía Flores Ávalos (coord.), *Planes en la nación mexicana...*, p. 319.

³⁴ Para Calles y Obregón la repartición de tierras, el fraccionamiento de la gran propiedad y la realización de la mística revolucionaria plasmada en la pequeña propiedad, era parte de su proyecto siempre y cuando se mantuvieran los principios de producción y respeto por la propiedad privada, consignas que chocaban con los principios de repartición, expropiación y tierra comunal. Para dar

X.- Los núcleos de población que carezcan de ejidos o que no puedan lograr su restitución por falta de títulos, por imposibilidad de identificarlos o porque legalmente hubieren sido enajenados, serán dotados con terrenos, tierras y aguas suficientes para constituirlos, conforme a las necesidades de su población; sin que en ningún caso deje de concedérseles la extensión que necesiten...³⁵

fundamento legal a las propuestas agrarias, Calles creó la Ley sobre Repartición de Tierras Ejidales y Constitución del Patrimonio Parcelario Ejidal publicada en el Diario Oficial el 31 de diciembre de 1925, para así sustituir el sistema de explotación colectiva de la tierra amparado por la Circular 51, por un sistema de explotación individual. Arnaldo Córdova, *La ideología de la revolución...*, pp. 334-336. Lorenzo Meyer, *Historia de la Revolución Mexicana 1928-1934, El conflicto social y los gobiernos del maximato*, vol. 13, Colmex, México 1978, p. 4

La Circular 51 se suele tomar como uno de los primeros intentos de reglamentación del ejido. Redactada por la Comisión Nacional Agraria en octubre de 1922 buscaba "...organizar cooperativas en todos los pueblos, congregaciones o rancherías...se procurará organizar la cooperación no sólo en lo relativo a los procedimientos de producción, porque, para que sus resultados sean fructíferos, tras de la producción que tienda a producir más y mejor, se impone la que tienda a la mayor y mejor venta." Julio Cuadros Caldas, *Catecismo Agrario*, Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social-Registro Agrario Nacional, sexta edición, México, 1999, p. 420.

³⁵ El artículo 27 buscaba satisfacer las demandas de tierras hechas por los campesinos, a través de la repartición de terrenos baldíos, de la restitución de tierras arrebatadas a poblaciones o a particulares, o por la fragmentación de los latifundios. En sus párrafos introductorios:

La Nación tendrá en todo tiempo el derecho de imponer a la propiedad privada las modalidades que dicte el interés público, así como el de regular el aprovechamiento de los elementos naturales susceptibles de apropiación, para hacer una distribución equitativa de la riqueza pública y para cuidar de su conservación. Con este objeto se dictarán las medidas necesarias para el fraccionamiento de los latifundios; para el desarrollo de la pequeña propiedad; para la creación de nuevos centros de población agrícola con las tierras y aguas que les sean indispensables; para el fomento de la agricultura y para evitar la destrucción de los elementos naturales y los daños que la propiedad pueda sufrir en perjuicio de la sociedad. Los pueblos, rancherías y comunidades que carezcan de tierras y aguas, o no las tengan en cantidad suficiente para las necesidades de su población, tendrán derecho a que se les dote de ellas, tomándolas de las propiedades inmediatas, respetando siempre la pequeña propiedad. Por tanto, se confirman las dotaciones de terrenos que se hayan hecho hasta ahora de conformidad con el Decreto de 6 de enero de 1915. La adquisición de las propiedades particulares necesarias para conseguir los objetos antes expresados, se considerará de utilidad pública.

Este artículo, por referirse a lo que se consideraba como el problema principal del gobierno, bien merece una breve explicación. El movimiento zapatista colocó las demandas de las masas como una prioridad a incluir en los artículos constitucionales, sobre todo las referentes a la cuestión agraria. El Plan de Ayala había sido ratificado el 18 de junio de 1914 señalando la imperiosa necesidad y urgencia de elevar la demanda de tierras al rango de precepto constitucional sin el condicionante de las indemnizaciones. Sin embargo, la ausencia de un plan nacional de desarrollo y una concepción

Sin embargo, se mantenían ambigüedades en dos aspectos del artículo. Definir cuál era “la utilidad pública”, planteada por el artículo 27 constitucional, de las propiedades afectables para la repartición, restitución, dotación, expropiación y fraccionamiento, abría la puerta para establecer una amplia interpretación de esa frase. Obregón, Calles, Portes Gil, Ortiz Rubio, Rodríguez y Cárdenas manejaron una dilatada interpretación de este poder al juzgar que mientras los campos estuviesen cultivados o los propietarios trabajaran en favor de la ideología revolucionaria no se justificaba la expropiación de sus tierras. Además, el artículo tampoco era claro en las definiciones que justificaban la asignación, repartición, restitución y dotación de tierras y aguas. Esta ambigüedad se podía apreciar en la definición de qué era un pueblo, una ranchería o una comunidad con derecho a beneficiarse de tierras.³⁶

El sexenio cardenista consiguió ejecutar la repartición agraria más intensa y extensa de los gobiernos revolucionarios hasta entonces, pero al mismo tiempo ofreció títulos de inafectabilidad para algunos propietarios. La repartición de tierras había comenzado con un

de Estado que sobrepasara las demandas locales del movimiento terminaron por condenarlo, en cierta manera, a su fracaso inmediato.

Carranza retomaría sus ideas en las reformas hechas al Plan de Guadalupe durante el mes de diciembre de 1914, en plena ruptura con el grupo Convencionista encabezado por Francisco Villa y Emiliano Zapata. Así, el 6 de enero de 1915 expidió la Ley Agraria creada por Luis Cabrera “la idea de la Primera Jefatura –explicaba Cabrera- fue revestir de carácter legal las expropiaciones de tierras para dotar a los pueblos, en vez de limitarse a ocupaciones de hecho como las efectuaba el zapatismo, o a los repartimientos esporádicos pero irregulares que en algunos casos había venido haciendo también el Ejército Constitucionalista desde Tamaulipas...”

El artículo 27 fue una conmoción para el asunto agrario, como señaló Molina Enríquez, la reforma trascendental fue la de restablecer los principios de los derechos de la nación por encima de todos los derechos privados, cambiando el espíritu de interés individual que reinaba en la Constitución del 57. Al anteponer los intereses de la nación a cualquier individuo particular se anulaba el principio de no retroactividad de la aplicación de la ley porque iría en beneficio de las propiedades fundamentales de la Nación, aunque el mayor obstáculo consistía en el pago de las indemnizaciones que deberían de efectuarse al momento de las expropiaciones.

Constitución Mexicana de 1917. Texto original y de las reformas publicadas en el Diario Oficial de la Federación del 5 de febrero de 1917 al 1º de junio de 2009, UNAM-Instituto de Investigaciones Jurídicas, México. <http://www.diputados.gob.mx/LeyesBiblio/pdf/1.pdf>

Arnaldo Córdova, *La ideología de la revolución...*, pp. 22, 151-155, 226 y 229.

³⁶ Un decreto de enero de 1927, promovido por Narciso Bassols, trató de solventar la ambigüedad constitucional al reconocer que para ser beneficiario de tierras bastaba con vivir en un núcleo poblacional, carecer de ellas, ser agricultores y al no poseerlas estar obligados a alquilar su trabajo a la gran propiedad. Los núcleos de población que cumplieran esas características se harían merecedores de un ejido a laborar individualmente por los miembros de la comunidad. Arnaldo Córdova, *La ideología de la revolución...*, p. 283

ritmo ascendente desde el gobierno de Obregón y Calles, pero con Ortiz Rubio y Abelardo Rodríguez descendió y solo repuntaría tras la llegada de Cárdenas cuyo tercer año de mandato registraría la mayor repartición de tierras en la historia de México.³⁷ Calles, al ceder la presidencia, había planteado la idea de dar por concluido el reparto agrario. Si bien durante el interinato de Portes Gil no consiguió imponerse al presidente, sí lo hizo con la elección de Ortiz Rubio y Abelardo Rodríguez durante los periodos presidenciales de 1930 a 1934. La propuesta era realizar las expropiaciones según la capacidad de indemnización inmediata que el gobierno tuviera, de tal forma que la reforma quedaba a expensas de la capacidad económica del Estado en concordancia con el respeto a la propiedad privada y a la industria agrícola.³⁸ Las declaraciones de Calles hechas en el periódico *El Universal* en junio de 1930 explican la política agrarista del *maximato*:

El agrarismo tal como se ha entendido y predicado hasta ahora es un fracaso... la felicidad de los hombres del campo no consiste en entregarles un pedazo de tierra si les falta la preparación y los elementos necesarios para cultivarla. Antes bien, por ese camino los llevamos al desastre, porque les creamos pretensiones y fomentamos su holgazanería... es necesario que cada uno de los gobiernos de los estados fije un término más o menos corto, dentro del cual los pueblos que conforme a la ley tengan derecho todavía, puedan pedir sus tierras, pero pasado ese término NI UNA PALABRA MÁS SOBRE EL PARTICULAR. Entonces dar garantías a todo el mundo, pequeños y grandes agricultores...³⁹

Cárdenas mantendría el principio de respeto a la propiedad privada, sobre todo en aquella productiva y moderna, pero insistiría, al mismo tiempo, en “satisfacer las necesidades de los núcleos de población hasta el límite que las tierras afectables lo permitan... [la

³⁷ Algunas cifras de la repartición agraria se pueden encontrar Arnaldo Córdova, *La política de masas...*, pp. 19, 100-115, 279-280, 351. Lorenzo Meyer, *Historia de la Revolución Mexicana...*, p. 192. Tzvi Medin, *El minimato presidencial...*, pp. 99-100. Luis Hernández y Pilar López, “Campesinos y poder: 1934-1940”, en Everardo Escárcega López (coord.), *Historia de la cuestión agraria mexicana. El cardenismo: un parteaguas histórico en el proceso agrario (Segunda parte) 1934-1940, tomo 5*, Siglo XXI-CEHAM, México, 1990., pp. 537-541. Saúl Escobar Toledo, “El cardenismo más allá del reparto acciones y resultados”, en Everardo Escárcega López (coord.), *Historia de la cuestión agraria mexicana...*, pp. 425-426.

³⁸ Tzvi Medin, *El minimato presidencial...*, pp. 53-54 y 99-102.

³⁹ *El Universal*, 15 de junio 1930, citado por Tzvi Medin, *El minimato presidencial...*, pp. 101-102.

Constitución garantizaba] la permanencia y la estabilidad de la institución ejidal, evitando que se desvirtúe para volver al latifundismo o que degenera en el minifundismo” todo ello bajo la vigilancia del Estado protector.⁴⁰ La candidatura de Cárdenas y su programa agrarista había estado sostenida por el grupo de Adalberto Tejeda, gobernador de Veracruz, con su Liga Nacional Campesina (LNC, 1926) y la Liga de Comunidades Agrarias del Estado de Veracruz (LCAEV, 1928). Ambos pugnaban por una reforma agraria y transformación del mundo rural mexicano por encima de las limitantes legales y presupuestarias. Intelectuales como Jesús Silva Herzog criticaban a los gobiernos revolucionarios señalando una traición a los principios de la revolución y que, contrario a lo planteado, aún estaban lejos de cumplir los postulados de la Constitución. Sería precisamente la presión de estos agraristas veracruzanos, aunque ya no directamente liderados por Tejeda sino por Cárdenas tras la creación, en mayo de 1933, de la Confederación Campesina Mexicana (CCM) con dirigentes como Portes Gil, Saturnino Cedillo, Graciano Sánchez, Enrique Flores Magón, Marte R. Gómez y Gonzalo N. Santos, los que enfrentarían al grupo de Calles en el congreso destinado a diseñar el Plan Sexenal.⁴¹

De esta manera, el Plan Sexenal del PNR enfatizó la importancia de resolver el problema agrario para favorecer la justicia social y la reconstrucción económica como principios ideológicos de la revolución mexicana. Insistía en la importancia del desarrollo económico y la modernización del país como el método para asegurar el nacionalismo económico sin intervención extranjera. El problema agrario era pieza clave en este proyecto nacionalista que daba coherencia a los principios revolucionarios, porque, aparte de proteger la economía con respecto a la influencia extranjera y la libertad de los trabajadores, significaría la formación de conciencia nacional por la movilidad de las personas entre lo rural y lo urbano.⁴² Tras su aprobación, la política cardenista sustentó al ejido y a la

⁴⁰ PRM, *¡Cárdenas habla!*, México, La Impresora, 1940, p. 83, citado por Arnaldo Córdova, *La política de masas...*, p. 98

⁴¹ Lorenzo Meyer, *Historia de la Revolución Mexicana...*, pp. 250, 272-281. Jesús Silva Herzog, “La revolución Mexicana”, *El Nacional Revolucionario*, 20 de noviembre 1930, citado por Arnaldo Córdova, *La política de masas...*, pp. 26-27.

⁴² La propiedad privada quedó respetada en el Plan pero también reconoció la importancia de la formación de los ejidos comunales en la conformación de la economía nacional. En este tenor buscó precisar las disposiciones necesarias para que los pueblos y los peones acasillados - peones que vivían en la hacienda donde eran empleados de tiempo completo- pudieran tener acceso a tierras y aguas ya fuera por dotación, restitución o redistribución de tierras y el fraccionamiento de

pequeña propiedad como el centro de las preocupaciones y también de las soluciones agrarias. Sin embargo, la resistencia del grupo callista se siguió manifestando en la voz de personajes que ocupaban puestos de gobierno como el ingeniero Manuel Meza, jefe del Departamento de Enseñanza Agrícola y Normal Rural de la Secretaría de Educación Pública (SEP), quien durante el ciclo de conferencias organizado por el PNR en 1934 para discutir el problema agrario declaró su descontento con el programa ejidal: “los campesinos mexicanos, en general, se caracterizan por su incultura, su incapacidad para vencer y transformar el medio, y su poca eficiencia en el trabajo para aprovechar al máximo la poca productividad de la tierra.”⁴³

Una vez en la presidencia, Cárdenas se encargó de realizar las leyes y los reglamentos que dieron cuerpo a las reformas constitucionales y validez al código agrario. En 1935 creó el Banco Nacional de Crédito Agrícola a fin de gestionar el reparto de tierras, atender a la pequeña agricultura, la ganadería, las explotaciones forestales de propiedad comunal y la administración y colonización de los sistemas de riego promovidos por la Federación. Tras la ley de Crédito Agrícola de diciembre de 1935 se trató de impulsar al nuevo agricultor como auténtico propietario dotado de nuevas ideas para explotar los recursos naturales y no el trabajo mal pagado de sus peones. Por su parte, el Banco de Crédito Ejidal, fundado en

latifundios. Para poder dotar y repartir tierras, el Plan pedía congruencia con el espíritu de respeto de la propiedad privada de la Constitución y estipulaba que las grandes propiedades rústicas pertenecientes a la Federación y a los Estados serían susceptibles de ser afectables lo mismo para beneficiar a ejidatarios que a pequeños agricultores. En concordancia con la reforma de enero de 1934, en abril del mismo año se redactó el primer Código Agrario que permitió por primera vez a los peones acasillados tener derecho a la dotación ejidal; facilitó las dotaciones agrarias al incluir el concepto de “núcleo de población” para referirse a todo grupo poblacional organizado y demandante de tierras; aseguró el respeto de la pequeña propiedad evitando su fraccionamiento; otorgó al latifundista el derecho de seleccionar la porción de tierra que deseara conservar en caso de afectación; sirvió de base a la política agraria cardenista para estatuir la inafectabilidad ganadera y confirmar el principio de inafectabilidad a predios de cultivo por su importancia estratégica y la indivisibilidad de ejidos en parcelas cuando se tratara de plantaciones; y facultó a la Secretaría de Agricultura y al Banco ejidal a hacerse cargo de la administración de los ejidos.

Cárdenas solo realizó una reforma al artículo 27, en diciembre de 1937, para reconocer a los núcleos de población, dotados de terrenos comunales, el disfrute común de tierras, bosques y aguas, y para asignar poder discrecional al ejecutivo en la resolución definitiva de conflictos entre ejidos.

Constitución Mexicana de 1917...

Manuel Fabila, “Código Agrario de 1934”, en *Cinco siglos de legislación agraria en México*, Normateca Legislación Agraria Abrogada, Secretaría de Desarrollo Agrario, Territorial y Urbano, Enlace internet <http://www.ran.gob.mx>. Consultado 5/06/2014.

Elvia Lucía Flores Ávalos (coord.), *Planes en la nación mexicana...*, p. 319.

⁴³ Lorenzo Meyer, *Historia de la Revolución Mexicana...*, p. 241.

1936, se pensó para apoyar el reparto agrario y la organización colectiva de los ejidos, tanto comunales como parcelarios. Ambas instituciones crediticias demandaban organización colectiva como requisito indispensable para conceder créditos, lo cual requería de un trabajo de integración regional tanto de los pequeños propietarios como de los ejidatarios, aunque incluso organizados no se les aseguraba el crédito porque tenían que ser aprobados como figuras solventes que ofrecieran seguridad en el pago de los préstamos.⁴⁴

La modernización era necesaria para asegurar el nacionalismo económico, por tanto no bastaba con el reparto de tierras sino que se imponía la educación del campesinado, la introducción de tecnología, de créditos y de cultivos acompañados de un sistema de rotación a fin de permitir una mayor producción y utilidad, y por consecuencia se hacía un llamado a la desaparición de las formas tradicionales de cultivo aunque formando o conservando el cooperativismo que permitiría el acceso a las innovaciones que de manera individual serían inalcanzables. Por esta razón, Cárdenas anunció en su programa agrario que los ejidos serían trabajados en forma colectiva y dotados de créditos, laboratorios de investigación industrial, hospitales, caminos, servicios sociales y de un instituto agrícola destinado a los hijos de los ejidatarios.⁴⁵ El ejido adquirió las características que deberían cubrir los anhelos revolucionarios aunque conservaba la paradoja de la propiedad privada:

La forma de tenencia ejidal significa que un pueblo o núcleo de población agraria se le concede una extensión de tierra, en el cual a cada jefe de familia corresponde una parcela para su cultivo. La parcela debe ser cultivada por el ejidatario y no puede ser vendida, transferida ni hipotecada. Sólo puede transmitirse a sus herederos en las mismas condiciones. Es decir, carece de algunos de los atributos esenciales de la propiedad privada. La propiedad última de toda la tierra ejidal corresponde, como consecuencia, al Estado, según el artículo 27 de la constitución, y el ejido constituye solo una forma de

⁴⁴ Saúl Escobar Toledo, “El cardenismo más allá del reparto acciones y resultados”, en Everardo Escárcega López (coord.), *Historia de la cuestión agraria mexicana...*, pp. 431-439.

A finales de 1935 se habían instaurado 2,937 expedientes; hubo 573 mandamientos de gobernadores otorgando ejidos, 519 ejecuciones entregando 784,111 has. a 51,187 ejidatarios; 802 dictámenes del Cuerpo Consultivo Agrario otorgando 1,185,128 has. a 75,660 ejidatarios; 823 resoluciones presidenciales firmadas dando 1,258,382 has. a 92,290 ejidatarios y 899 posesiones definitivas entregando 1,482,148 has. a 98,992 ejidatarios. Arnaldo Córdova, *La política de masas...*, p. 105.

⁴⁵ Fernando Benítez, *Lázaro Cárdenas y la revolución Mexicana, El cardenismo, tomo III*, p. 85.

tenencia de la tierra. Es sin embargo, susceptible de expropiación por causa de utilidad pública, por ejemplo ampliar terrenos urbanos o construir represas, en cuyo caso se indemniza al ejidatario. Es entonces una forma híbrida de la propiedad, la llamada propiedad ejidal, cuya situación y orientación depende, más que de leyes establecidas, de la relación de fuerzas sociales en cada momento dado.⁴⁶

Tal como haría con los obreros, Cárdenas requirió la organización del campesinado. En julio de 1935 convocó a una serie de convenciones en toda la república para organizar la Liga Agraria en cada entidad que luego el PNR se encargaría de organizar en una convención nacional para construir formalmente la gran central. Así, se constituyó el 20 de julio de 1935 el Comité de Organización de la Unificación Campesina de donde surgió la Declaración de Principios de la futura Confederación Campesina. El gobierno y el PNR encabezaron este programa cuya finalidad “era defender a los campesinos ‘en un franco espíritu de lucha de clases’, aceptando la cooperación del Estado para crear la organización; se sostenía el principio de que la tierra pertenece al que la trabaja y se consideraba el ejido como ‘el eje de la política agraria para llegar a la socialización de la tierra.’”⁴⁷ A los campesinos y peones se les pidió formar comités agrarios para poder presentarse en las comisiones agrarias de sus respectivos estados y realizar sus peticiones de restitución, dotación o ampliación (cuando una comunidad ya había recibido tierras por cualquiera de los dos procedimientos anteriores y requería de mayor terreno). La formación de comités fue el resultado de la movilidad de agraristas locales o de maestros rurales que estaban al corriente de las prácticas burocráticas, así que no siempre fueron los peones quienes empezaron el proceso de solicitud, y es que para los peones acasillados, por ejemplo, el reparto agrario no presentaba una mejoría inmediata sino más bien el fin de su estabilidad, pues si llegaban a conseguir tierras muchas veces las mejores eran para los administradores y sus allegados quienes a la vez nombraban a los funcionarios ejidales.⁴⁸ El proceso de

⁴⁶ Adolfo Gilly, *La revolución interrumpida. México, 1910-1920: Una guerra campesina por la tierra y el poder*, Ediciones El Caballito, segunda edición, México, 1972, p. 362.

⁴⁷ *El Nacional*, 8 de septiembre 1935, citado por Luis Hernández y Pilar López, “Campesinos y poder: 1934-1940”, en Everardo Escárcega López (coord.), *Historia de la cuestión agraria mexicana...*, p. 490.

⁴⁸ Luis Hernández y Pilar López, “Campesinos y poder: 1934-1940”, en Everardo Escárcega López (coord.), *Historia de la cuestión agraria mexicana...*, pp. 523-524.

organización del campesinado se consolidó en agosto de 1938 con la creación de la Confederación Nacional Agraria (CNC) que fue reconocida por el gobierno y consiguió separar a los campesinos de la Confederación de Trabajadores de México (CTM).⁴⁹

La modernización de cultivos tuvo poco impacto en el valor de los productos. Se quiso promover la rotación de cultivos suplantando los menos redituables como el maíz, frijol, cebada, cacao, chiles y alfalfa por otros de mayor beneficio económico como el café, el algodón, arroz, la caña, henequén. Sin embargo, el maíz y el frijol ocuparon todavía casi el 69% del área cultivada y aportaron poco más del 30% del valor en el periodo de 1935-1940, contra el 72.5% y el 32% respectivamente para el periodo de 1930 a 1934. El balance del cardenismo apareció en el documento oficial *Seis años de gobierno 1934-1940*. En él se reconocía que, a pesar de las reparticiones de tierras, México seguía siendo un país latifundista con el 69% de las tierras bajo el control de las grandes propiedades y por tanto, el panorama social y económico se había visto poco modificado.⁵⁰

1.4. EL PROBLEMA DE LA IDEOLOGÍA REVOLUCIONARIA. LA FORMACIÓN SINDICAL Y LA EDUCACIÓN SOCIALISTA

Organizar las masas obreras fue primordial para los gobiernos revolucionarios porque representaban una fuerza social que había tenido menor presencia durante el movimiento bélico y se quería convertirlas en el contrapeso frente al campesinado para el control urbano y rural en caso de una nueva revuelta. Lo mismo que la repartición de tierras, la formación de sindicatos que permitieran la participación organizada de la clase proletaria en el gobierno era una meta de la revolución. Al mismo tiempo, advertía la necesidad de salvaguardar la vida de la industria y de la producción. Cárdenas, durante su campaña presidencial, señaló su reconocimiento por las injusticias sufridas por los obreros mexicanos, causadas lo mismo por empresarios nacionales que extranjeros. Para cambiar esta situación, prometía promover la organización obrera y la libertad de manifestación y huelga con el apoyo de su gobierno, siempre y cuando las demandas de los trabajadores no

⁴⁹ Ver Sitio Internet de la Confederación Nacional Campesina, <http://www.cnc.org.mx/quienes-somos/historia/>

⁵⁰ Everardo Escárcega López, *Historia de la cuestión agraria mexicana...*, pp. 426 y 457.

excedieran la capacidad de producción de la industria y no pusieran en peligro ni a la empresa ni a la economía nacional.⁵¹ De acuerdo al Plan Sexenal: “el Partido y el Gobierno tienen el deber de contribuir al robustecimiento de las organizaciones sindicales de las clases trabajadora”⁵², de este modo, Cárdenas se convertiría en el organizador de las masas en sindicatos. Por su iniciativa se colocó al proletariado en la Confederación de Trabajadores de México (CTM, 1936, foto 3), al campesino en la Confederación Nacional Campesina (CNC, 1938), a los burócratas les concedió el Estatuto de los Trabajadores al Servicio del Estado (1938), y al sector patronal en la Confederación Nacional de Cámaras de Comercio e Industria (1936).

Calles había comenzado la organización proletaria gracias a la colaboración de Luis N. Morones, líder de la Confederación Regional Obrera Mexicana (CROM), quien desde el levantamiento obregonista contra Carranza en 1919 había tenido el apoyo de Obregón y se había convertido en el vínculo entre los caudillos y las masas. Primero como líder obrero, luego como diputado durante el gobierno de Obregón y después como Ministro de la Industria de Calles, Morones fue la figura central del movimiento sindicalista que daba

⁵¹ Arnaldo Córdova, *La política de masas...*, pp. 37-38, 71 y 81.

⁵² Elvia Lucía Flores Ávalos (coord.), *Planes en la nación mexicana...*, p. 324.

El llamado del Plan era la continuación del artículo 123 de la Constitución. Éste se ocupaba de los asuntos del proletariado, modificaba la relación patronal y obrera, y obligaba, o permitía, al Estado a intervenir en ella. A la letra, en algunos de sus epígrafes el artículo indicaba:

El Congreso de la Unión y las Legislaturas de los Estados deberán expedir leyes sobre el trabajo, fundadas en las necesidades de cada región; sin contravenir a las bases siguientes, las cuales regirán el trabajo de los obreros, jornaleros, empleados, domésticos y artesanos, y de una manera general todo contrato de trabajo:

...

XVI.— Tanto los obreros como los empresarios tendrán derecho para coaligarse en defensa de sus respectivos intereses, formando sindicatos, asociaciones profesionales, etc.

XVII.— Las leyes reconocerán como un derecho de los obreros y de los patronos, las huelgas y los paros.

XVIII.— Las huelgas serán lícitas cuando tengan por objeto conseguir el equilibrio entre los diversos factores de la producción, armonizando los derechos del trabajo con los del capital...

XIX.— Los paros serán lícitos únicamente cuando el exceso de producción haga necesario suspender el trabajo para mantener los precios en un límite costeable, previa aprobación de la Junta de Conciliación y Arbitraje.

XX.— Las diferencias o los conflictos entre el capital y el trabajo, se sujetarán a la decisión de una Junta de Conciliación y Arbitraje, formada por igual número de representantes de los obreros y de los patronos, y uno del Gobierno.

realidad al pacto interclasista reclamado por la revolución. El interclasismo revolucionario pretendía ofrecer el tono socialista a la revolución al incluir a todas las clases en el gobierno y hacerlas partícipes de la repartición de poderes. La CROM de Morones en 1926 tenía dos millones de afiliados, la mayoría campesinos, frente a ella se hallaban la Confederación Ferrocarrilera con veinte mil miembros, la Confederación General de Trabajadores con tres mil y una Asociación Comunista con dos mil.⁵³ Su hegemonía duró hasta que Vicente Lombardo Toledano se convirtió en una escisión de la CROM en 1932, creando en octubre de 1933 la Confederación General de Obreros y Campesinos de México (CGOCM), antecedente inmediato de la CTM. Fuertemente influido por la filosofía marxista, en 1927, Toledano reclamaba

Somos marxistas; pero estimamos que hay más cosas en el mundo de lo que

pensó la filosofía de Marx. Creemos que sin ser alguien, sin tener personalidad, sin trabajar por la elevación de una clase, no se puede contribuir eficazmente a la libertad del Mundo. Y México es, en la inmensa mayoría de sus habitantes, una sola clase social: el proletariado. Hagamos, pues, la patria del proletariado mexicano para unirla a los proletarios organizados del Mundo...⁵⁴

Foto 3 recorte de prensa, Portada, "Obreros", Izquierdas, núm. 95, 4 de mayo 1936

En pleno proceso de ruptura con el callismo en 1935, Cárdenas sostuvo una entrevista con el senador Ezequiel Padilla para exponer su definición del Estado revolucionario socialista mexicano que estaba implementando. En ella explicitó que su gobierno no admitiría condicionantes ni del sector patronal ni del obrero, a los cuales solicitaba disciplina,

⁵³ Héctor Aguilar Camín, *Saldos de la revolución...*, pp. 24 y 68. Arnaldo Córdova, *La ideología de la revolución...*, pp. 264 y 322-323.

⁵⁴ En nota al pie 32, Arnaldo Córdova, *La ideología de la revolución...*, pp. 324-325.

organización y obediencia a cambio de un trato imparcial,

Por una parte todas las empresas quedarán sometidas a iguales normas, desapareciendo esa nociva competencia que las empresas logreras puedan hacer a las que cumplen generosamente con nuestras leyes. Por otra parte un sentimiento de equidad hará de los obreros colaboradores sinceros y leales de la producción... los impacientes, los indisciplinados, no tiene derecho a comprometer las oportunidades de México.⁵⁵

Pero era en la educación, de tipo socialista, en donde el gobierno cardenista amparaba el éxito del programa social de la revolución. La educación socialista fue propuesta oficialmente en 1933 en la redacción del Plan Sexenal del PNR, un año más tarde, el 13 de diciembre de 1934, el proyecto se convirtió en principio constitucional tras la reforma del artículo tercero.⁵⁶ Tanto durante el proceso de legislación como en el de reglamentación, difusión y adaptación práctica en los profesores, hubo conflictos y manifestaciones de apoyo y rechazo, polarizando el ambiente político al interior del PNR y del gobierno federal.

José Manuel Puig Casauranc, Secretario de Educación de 1930 a 1931, había comenzado a difundir una propuesta socialista e impulsora de las misiones culturales a fin de promover la formación del sentido colectivo contra el egoísmo capitalista, pero sería con la llegada de Narciso Bassols a la SEP en octubre de 1931 cuando el problema educativo sería abordado como un desafío técnico con la misión de dar coherencia al proyecto revolucionario.⁵⁷ Una

⁵⁵ Fernando Benítez, *Lázaro Cárdenas y la revolución Mexicana, El cardenismo, tomo III*, pp. 25-26.

⁵⁶ El artículo tercero estipulaba la urgencia de una educación básica, laica y gratuita. A la letra señalaba:

La enseñanza es libre; pero será laica la que se dé en los establecimientos oficiales de educación, lo mismo que la enseñanza primaria, elemental y superior que se imparta en los establecimientos particulares. Ninguna corporación religiosa, ni ministro de algún culto, podrán establecer o dirigir escuelas de instrucción primaria.

Las escuelas primarias particulares sólo podrán establecerse sujetándose a la vigilancia oficial.

En los establecimientos oficiales se impartirá gratuitamente la enseñanza primaria.

Constitución Mexicana de 1917...

⁵⁷ Anónimo, "La revolución es un proceso histórico que está frente a un proceso técnico: educación. Una interesante conferencia fue sustentada el miércoles pasado en el salón de actos del PNR por el señor lic. Don José López Lira", *Excelsior*, segunda sección, 26 de junio 1931, p. 8.

de las primeras propuestas de reforma de Bassols, junto con la Sociedad Eugénica Mexicana, fue la de implementar la educación sexual en 1932 como una medida para controlar enfermedades y embarazos no deseados entre la población. Ésta provocó los primeros conflictos de resistencia a una educación que, decían sus detractores: “aun impartida con la más correcta pedagogía, tiene a la postre que ser un índice de fuego sobre los latentes instintos genésicos de la niñez, lo que traerá un desquiciamiento del pudor, del recato y del equilibrio orgánico de nuestros educandos, con las caídas consiguientes en el mundo de la prostitución y del delito”.⁵⁸

Los defensores veían en la educación sexual un acercamiento a los principios civilizadores según se hacía en Francia, Alemania y Estados Unidos. Era un elemento que daría solidez a la modernidad de la nación porque se reafirmaría el poder de la ciencia médica y psicológica -la teoría freudiana estaba de boga- por encima de las tradiciones religiosas, de los prejuicios morales y éticos que dañaban la salud de la población y obstaculizaban la eugenesia universal. La vida moderna, según los promotores de la reforma, exigía implementar cambios para encauzar la buena salud de la juventud amenazada por el teatro de “revista, con sus sensuales evoluciones de mujeres semidesnudas y su provocativa pasarela”; la música africana “bárbaramente canibalesca y sádica” instigadora de los instintos; y el cine “con sus interminables y pasionales besos, con sus conflictos matrimoniales donde siempre figura el adulterio, con sus divorcios, con sus espeluznantes crímenes en que se involucra a menudo el deseo sexual, con una sociedad de jóvenes viciosos” era la escuela de la perdición del pudor.⁵⁹ Esta iniciativa de Bassols y de la Sociedad Eugénica -al menos durante esos años- no pasó de ser una propuesta

⁵⁸ Juan L. Soto y, A. Pérez y Soto, *La educación sexual en la escuela mexicana*, edit. Patria, México, 1933, p. 249-250.

En el distrito federal durante el mes de abril de 1934 las sociedades de padres de familia organizaron huelgas en las escuelas y mítines frente a la Secretaría de Educación para pedir la renuncia de Bassols y la suspensión del proyecto educativo, hubo ocasiones en que fueron los propios niños quienes salieron a las calles y se enfrentaron a los directores de sus escuelas, esta fue, junto con otros reclamos del magisterio, una de las causas de la renuncia de Bassols en mayo de ese año. Anónimo, “Fueron tumultuarias las manifestaciones que se efectuaron ayer en las calles de la metrópoli”, *La prensa*, 8 de abril 1934, pp. 1, 3, 4, 6, 23 y 27. Anónimo, “Lamentables sucesos en la villa G. Madero por el asunto de la educ. sexual”, *El Universal Gráfico*, 13 de abril 1934, p. 3 y 14.

⁵⁹ Juan L. Soto y, A. Pérez y Soto, *La educación sexual en la escuela mexicana...*, pp. 15-15 y 57-58.

sometida al análisis de las autoridades correspondientes pero sin consolidarse ni como reforma constitucional, ni como programa educativo. La Comisión Técnica Consultiva de la SEP se limitó a publicar un dictamen, en mayo de 1933, recomendando estudiar un proyecto para incorporar la educación sexual en las escuelas de la nación.⁶⁰

Si la propuesta de implementación de la educación sexual chocaba con la moral de la sociedad tradicional, la de la educación socialista se justificó como una demanda de justicia social que los maestros rurales hacían al gobierno para remover los obstáculos más evidentes al progreso de “la sociedad rural: la hacienda tradicional, el caciquismo y el oscurantismo religioso.”⁶¹ En su *Prólogo a la Memoria relativa al estado que guarda el ramo de Educación Pública*, publicado el 31 de agosto de 1932, Bassols hizo explícita su simpatía por el socialismo y la misión que perseguiría su mandato al frente de la SEP:

...coincidir respecto al carácter laico de la enseñanza... es estar de acuerdo solamente en un punto: el de la naturaleza arreligiosa de la educación. Sobre el resto, que es toda la escuela menos el problema religioso, la discrepancia puede extenderse sin limitación hasta el máximo. Si se pretende, por ejemplo, hacer que la escuela primaria sustente una doctrina socialista sobre la distribución de la riqueza, no se debe pedir una reforma del artículo 3º, sino que en vez de cambio, de reforma en el sentido estricto, se ha de pedir adición, aumento de un nuevo rasgo distintivo de la escuela: el de ser socialista en este ejemplo. La fórmula matemática sería entonces la de una suma, no la de una resta. Es decir:

⁶⁰ Bassols, en un documento de enero de 1934, señalaba haber enviado el informe con algunas recomendaciones al Consejo de Educación Primaria para que emitiera un dictamen, sin embargo “según los informes recibidos, ni siquiera ha sido objeto de discusión completa, sino que apenas se ha estudiado el programa hasta el cuarto año de la escuela.” Narciso Bassols, *Obras. Vida y pensamiento*, FCE, México, 1964, pp. 286-288.

⁶¹En diciembre de 1932 un Congreso de Directores de Educación, jefes de Misiones Culturales y otros funcionarios, aprobó una declaración de “Las Bases de la Educación Rural” según la cual “Se orientará, principalmente, al objetivo de satisfacer las necesidades económicas de las clases rurales ... Tenderá a transformar los sistemas de producción y distribución de la riqueza, con un propósito francamente colectivista.” David L. Raby, “La ‘Educación socialista’ en México”, *Cuadernos Políticos*, núm. 29, edit. Era, México, D. F., julio-septiembre de 1981.

escuela= laicismo + socialismo, términos que no se excluyen, son todo lo contrario.⁶²

Ese mismo año en Jalapa, Veracruz, un Congreso Pedagógico proponía reformar el artículo tercero para que la educación se declarara totalmente antirreligiosa, “tanto la que se dé en los establecimientos oficiales de educación primaria, secundaria o preparatoria y profesional, como la que se imparta en los establecimientos particulares destinados al mismo objeto. Las escuelas particulares sólo podrán establecerse sujetándose a la vigilancia oficial.” La legislatura veracruzana aprobó la iniciativa el 17 de noviembre de 1932 y acordó remitirla al Congreso de la Unión a través de la delegación del estado que partiría a la Asamblea Nacional del PNR en 1933 para la creación del Plan Sexenal, convirtiéndose en la principal impulsora de la reforma educativa.⁶³

En la ciudad de México el Congreso de Universitarios Mexicanos, en septiembre de 1933, planteaba el problema de la autonomía universitaria y el de la libertad de cátedra, su dictamen estipuló adoptar la filosofía del materialismo histórico como orientación de las tareas docentes, científicas y culturales. Así la historia enseñaría “la evolución de las instituciones sociales dando preferencia al hecho económico como factor de la sociedad moderna...hacia el advenimiento de una sociedad sin clases, basada en posibilidades económicas y culturales semejantes para todos los hombres.” El dictamen abrió un debate entre Lombardo Toledano, director de la Preparatoria Nacional, y Antonio Caso, profesor de la Universidad, para explicar qué debería entenderse por “libertad de cátedra”. Toledano decía: “Libertad de cátedra sí; pero no libertad de opinar a favor de lo que fue el pasado y menos aún en contra de las verdades presentes. En otros términos, libertad de cátedra sí, pero libertad para opinar de acuerdo con las realidades que vivimos y de acuerdo con la verdad futura...”. Antonio Caso respondía: “El licenciado don Vicente Lombardo Toledano dice que me contradigo porque sostengo la libertad de cátedra y, a la vez, sugiero la orientación del nacionalismo social. ¿En qué está la contradicción? Yo, como profesor universitario, libre e inviolablemente sostengo como orientación el nacionalismo social. Yo

⁶² Narciso Bassols, *Obras. Vida...*, p. 128.

⁶³ Josefina Vázquez de Knauth, *Nacionalismo y educación...*, pp. 152-153.

no soy la Universidad”.⁶⁴ La mayoría de los estudiantes se opusieron a Lombardo. El grupo de Manuel Gómez Morín y Rodolfo Brito Foucher ocupó la rectoría de la Universidad y provocó la renuncia del rector Roberto Medellín para que Gómez Morín lo suplantara derrotando a Toledano y dando muestras de que la reforma no sería fácil de aplicar.⁶⁵

Las consecuencias que los debates tendrían en la política nacional se dejarían ver en la Asamblea del PNR, en donde gracias a Toledano, a Alberto Bremauntz y al grupo veracruzano (Carlos Darío Ojeda, Gonzalo Vázquez Vela y Manlio Fabio Altamirano) se conseguiría la incorporación y aprobación de la reforma educativa con vertiente socialista. A partir de entonces, Toledano encabezaría al grupo formado -además de los ya mencionados- por Víctor Manuel Villaseñor, Enrique González Aparicio, Eugenio Méndez, Miguel Othón de Mendizabal, José Mancisidor, Rafael Ramos Pedrueza y Luis Chávez Orozco.⁶⁶

El apoyo que el PNR acordó a la propuesta educativa debería consolidarse en la reforma constitucional, así que inmediatamente se pusieron a gestionarla. A fines de ese mismo año, el 15 de diciembre, la Comisión especial para la Reforma Educativa de la Cámara de Diputados encabezada por Bremauntz presentó un primer proyecto de reforma que eliminaba el carácter laico de la educación y lo cambiaba por el del socialismo científico⁶⁷. Se suponía que éste sería votado en los días próximos, sin embargo, el día 22 una carta del presidente de la República, leída por el diputado Altamirano, recomendaba mantener el espíritu laico de la educación nacional respetando la Constitución en su texto original.⁶⁸

⁶⁴ Carlos Monsiváis, *La cultura mexicana...*, pp. 206-208.

⁶⁵ Carlos Monsiváis, “Notas sobre la cultura mexicana...” p. 1465.

⁶⁶ Beatriz Urías Horcasitas, “Retórica, ficción y espejismo: tres imágenes de un México bolchevique (1920-1940)”, *Relaciones: Estudios de historia y sociedad*, vol. 26, núm. 101, 2005, pp. 272-273.

⁶⁷ A la escuela laica se le criticaba: “La neutralidad de la escuela laica exige no sea dicha una palabra, leída una frase, hecho un acto, que la iglesia pueda interpretar como una falta de respeto que le es debido; de la moral, de la instrucción cívica, de la historia, de las ciencias mismas, habrá que alejar cualquier acto, postulado, o principio que ataque directa o indirectamente la doctrina de la iglesia sobre cualquier punto”. La escuela debería estar basada en la razón de la ciencia y, por tanto, renegar de los aforismos de la iglesia... Alberto Bremauntz, *La educación socialista...*, pp. 95-96.

⁶⁸ Anónimo, “Escuela socialista en vez de escuela laica”, *El Universal*, 16 de diciembre 1933, pp. 1 y 5. Alberto Bremauntz, *La educación socialista...*, p. 191.

El reformismo continuó. Impulsada por Bassols, la reforma a la Fracción X del artículo 73 de la Constitución Mexicana fue aprobada el 19 de enero de 1934, ésta federalizaba las obligaciones en materia educativa, lo que quería decir que el Estado, a través de la SEP, obtenía poder para hacer cumplir lo referente a la educación del artículo 123 que imponía la obligación a los patrones de negocios industriales y agrícolas de construir y sostener una escuela en las poblaciones fundadas a causa de su negocio, así deberían de crearse las llamadas “Escuelas Artículo 123”.⁶⁹

El clero católico, entre tanto, encabezaba las manifestaciones contra la reforma que planteaba como prioridad la desfanatización de la población como consigna previa a la consecución del progreso y de la modernidad en el país. Además, los discursos de Bassols⁷⁰ y el llamado *Grito de Guadalajara*⁷¹ de Calles en julio de 1934 encendieron las alarmas en los grupos de intelectuales, quienes vieron actitudes similares a las del fascismo italiano en su proyecto de construir un “hombre nuevo”.⁷²

Los estudiantes se habían organizado en confederaciones nacionales. Por una parte, la Confederación de Estudiantes Socialistas que era apoyada por el grupo de Toledano y era heredera del Partido Nacional Estudiantil Pro-Cárdenas formado en julio de 1933. Por otra parte, estaba la Confederación Nacional de Estudiantes, sostenida por Antonio Caso y el rector de la Universidad Nacional, Gómez Morín. Empezaron ataques mutuos entre los denominados radicales y conservadores, se organizaron campañas en diferentes ciudades

⁶⁹ Narciso Bassols, *Obras. Vida...*, p. 131. Ver también, “Reforma al artículo 73 de la Constitución y decreto de reforma de la ley Federal del trabajo para que la SEP aplique el artículo 123 de la Constitución”, citado por Guadalupe Monroy Huitrón, *Política educativa de la Revolución...*, pp. 112-116.

⁷⁰ Con Bassols, las misiones culturales promovieron las campañas de productividad, de higiene y de salud, además se introdujo la educación física con la idea del mejoramiento racial. Mary Kay Vaughan, *Cultural Politics in revolution...*, pp. 31-32.

⁷¹ El 24 de julio de 1934 en la ciudad de Guadalajara, Calles declamó lo que sería conocido como *El grito de Guadalajara*: “Es necesario que entremos al nuevo período de la revolución, que yo llamaría el período revolucionario psicológico...debemos entrar y apoderarnos de las conciencias de la niñez, de las conciencias de la juventud, porque son y deben pertenecer a la revolución... la revolución tiene el deber imprescindible de apoderarse de las conciencias, de desterrar los prejuicios y de formar la nueva alma nacional.” Adolfo Christlieb Ibarrola, “Monopolio educativo o unidad nacional, un problema de México, México”, edit. Jus. México, 1962, en Gastón García Cantú, *El pensamiento de la reacción mexicana, Historia documental 1810-1962*, Empresas Editoriales, México, 1965., p. 993.

⁷² Beatriz Urías Horcasitas, “Retórica, ficción y espejismo...”, p. 270.

del país, trataron de movilizar la opinión en otras universidades y mantener un diálogo con los diputados y senadores que trabajaban en el proyecto definitivo de reforma.

El 17 de agosto de 1934 apareció en la prensa de la capital del país la exposición de motivos para la reforma. Redactada por la Comisión Especial del Bloque Nacional Revolucionario de la Cámara de Diputados, el documento declaraba la anulación del principio de laicidad del texto constitucional, asignaba a la educación la doctrina del socialismo científico⁷³ para favorecer al proletariado urbano y rural, y se comprometía con el mejoramiento físico e intelectual de la juventud. Todo ello para que la revolución alcanzara, progresivamente, la colectivización de los medios de producción. El gobierno federal, con el apoyo de los estatales, comenzó la llamada operación “educación socialista”, que consistió en conseguir el consenso entre los universitarios de otros Estados de la República, cerrando o forzando cambios en la estructura administrativa de las universidades y consejos universitarios que se opusieran. Además, el periódico *El Nacional* –medio de difusión oficial del PNR- dio a conocer el 9 de septiembre la Convocatoria para la Primera Convención de Maestros Socialistas centrada en un temario que explicaría la reforma, las bases filosóficas, el concepto de la escuela socialista y la situación de las masas trabajadoras mexicanas.⁷⁴ Lombardo Toledano en su discurso del 3 de octubre de 1934 durante el Primer Mitin de Orientación Proletaria organizado por la Confederación General de Obreros y Campesinos de México, expresó lo que era el sentir del ala radical del PNR y del gobierno:

Deseamos, pues, que la escuela sea por lo menos el reflejo de la sociedad actual: sociedad en crisis: propiedad privada en crisis... Y también organización del proletariado: concepción dialéctica del universo, de la vida, de la historia; colectivización de la propiedad privada; desaparición de las clases

⁷³ El Socialismo científico “es el resultado de la concepción materialista de la Historia, con la aplicación del método dialéctico y de la investigación científico del proceso económico e histórico de la sociedad”, Alberto Bremauntz, *La educación socialista...*, p. 229.

⁷⁴ Sebastián Mayo, *La educación socialista en México. El asalto a la Universidad Nacional*, edit. Bear, Argentina, 1964, pp. 255 y 308-312.

sociales; régimen de justicia verdadera; aurora social. Si la escuela enseña estas verdades contribuirá a la formación de la conciencia de clase...⁷⁵

El 26 de septiembre el Comité Ejecutivo del PNR presentó, en el marco del cambio de la XXXV a la XXXVI legislatura, el segundo proyecto de reforma en donde se eliminaba el Socialismo Científico, sustituyéndolo por el “mexicano” y excluyendo a las escuelas profesionales y universidades autónomas, mas se mantenían los principios de socialización de los medios de producción y del control estatal. Finalmente, el 10 de octubre de 1934, la Cámara de Diputados se constituyó para escuchar el Dictamen del Bloque y aprobar la reforma basada en los principios de la propuesta del PNR. El día 19 del mismo mes la Cámara de Senadores conoció el dictamen de los diputados e inició los debates que concluirían el mismo día con su aprobación, de esta manera se enviaría a las legislaturas estatales para que entrara en vigor el 1 de diciembre y se publicara en el Diario Oficial el día 13.⁷⁶

La educación que imparta el Estado será socialista, y además de excluir toda doctrina religiosa combatirá el fanatismo y los prejuicios, para lo cual la escuela organizará sus enseñanzas y actividades en forma que permita crear en la juventud un concepto racional y exacto del universo y de la vida social.⁷⁷

Tras la aprobación del proyecto por los diputados, los periódicos *Excélsior*, *El Universal*, *La prensa*, le dirigieron severas críticas aunque, al mismo tiempo, en su publicidad anunciaban la Lotería Nacional y la celebración del aniversario de la revolución con imágenes relacionadas a los iconos socialistas -el martillo, la hoz, la espiga de trigo o maíz, los brazos en alto- combinados con referentes revolucionarios como las cananas cruzadas, los cactus y el sacrificio del campesino en defensa de sus tierras. El contrapeso lo seguían dando los periódicos de filiación oficial como la *CROM* que publicaba enardecidos alegatos

⁷⁵ Sebastián Mayo, *La educación socialista en México...*, pp. 26-27.

⁷⁶ Alberto Bremauntz, *La educación socialista...* pp. 305-317.

⁷⁷ *Constitución Mexicana de 1917...*

en favor de la reforma, la cual traería a México el modelo soviético educativo y terminaría con la burguesía y el clero.⁷⁸

La gran manifestación de apoyo a la reforma se celebró el 28 de octubre. Organizada por el Comité Nacional de Defensa de la Reforma Educacional integrado por la Confederación General de Obreros y Campesinos, desfiló frente al Palacio Nacional con pancartas “contra la burguesía hasta el exterminio” y discursos de, entre otros personajes, el presidente electo Lázaro Cárdenas y el líder del movimiento Vicente Lombardo Toledano.⁷⁹ Por su parte, la Iglesia Católica Mexicana continuó sus ataques a la reforma a través de cartas pastorales publicadas en la prensa. Especial atención concedió el gobierno a la enviada por el Arzobispo de Michoacán el 12 de diciembre de 1934, en ella se llamaba a los padres de familia a retirar a sus hijos de las escuelas públicas, amenazaba con la excomunión a quien comulgara con el socialismo, la reforma educativa y la educación sexual. En respuesta, Cárdenas, ya presidente, declaraba el dos de enero de 1935 otorgar el monopolio de la propaganda social y revolucionaria a la Secretaría de Gobernación y al PNR, siete días después, a causa de un sangriento enfrentamiento a las afueras de una Iglesia en Coyoacán entre los camisas rojas y los católicos, el Secretario de Educación, Ignacio Téllez alertaba a la población contra el fanatismo y reafirmaba que la escuela combatiría las oligarquías materiales y espirituales “con las armas de la ciencia...”⁸⁰

⁷⁸ Arturo Shiels Cabieces, “La educación socialista”, *CROM*, año X, núm. 236, 15 de diciembre 1934., pp. 3-4.

Ver en el periódico *Excelsior* los anuncios conmemorativos desde el 15 al 20 de noviembre, en páginas 11.

⁷⁹ El presidente electo publicó su discurso en la prensa. En él expresó la misión de la revolución tras la concretización de los principios del plan sexenal, los cuales continuarían su ejecución durante su gobierno en franca lucha contra el individualismo, la explotación y el fanatismo para beneficiar al proletariado y a la colectividad.

Lázaro Cárdenas, “La escuela socialista arma de la revolución”, *Izquierdas*, núm. 17, 5 de noviembre 1934, pp. 3-4. Sebastián Mayo, *La educación socialista en México...*, pp. 346-347.

⁸⁰ El domingo 30 de diciembre un grupo de camisas rojas tabasqueños fue a la iglesia de Coyoacán para gritar consignas socialistas, los católicos respondieron desde la iglesia y se enfrentaron. El resultado fue de 6 muertos y varias notas en los días posteriores para criticar la agresividad de las reformas del gobierno. Anónimo, “Horrible matanza de católicos en Coyoacán”, *La prensa*, 31 de diciembre 1934. Anónimo, “La propaganda social solo podrá hacerla el PNR”, *La prensa*, 3 de enero 1935, pp. 3 y 18. “Resumen de los acontecimientos más importantes ocurridos del 31 de diciembre al 14 de enero de 1935”, *CROM*, año X, núm. 238, 15 de enero 1935, pp. 23, 27 y 33.

Con la llegada de Cárdenas y Téllez al gobierno, la estrategia en la gestión del discurso socialista cambió. Ambos publicaban declaraciones sobre el carácter racionalista y socialista de la educación que no tenía otro fin más que el de impulsar la conciencia de clase y la unión del proletariado, sin pretender atacar al clero católico aunque sí recordando el retraso en la evolución social y económica de la nación causada por él.⁸¹ Ese mismo año, Cárdenas, a pesar de las declaraciones anteriores, destituyó a Téllez por su actitud antirreligiosa y pro-callista. Lo sustituyó por Gonzalo Vázquez Vela quien fue más moderado en la cuestión religiosa y centró sus esfuerzos en la orientación de la organización del proletariado en sindicatos y en la promoción de la cultura para las masas.⁸²

Una de las primeras medidas para la implementación de la reforma fue hacer efectivo el control del Estado sobre la educación nacional, tanto en las escuelas públicas como privadas, por lo que Cárdenas solicitó facultades especiales para dictar los reglamentos necesarios. En enero de 1935 promulgó el *Reglamento del Artículo 3º constitucional Sobre las Escuelas Particulares primarias, secundarias y normales* el cual -con 26 artículos que disponían la filosofía de los profesores y los requerimientos técnicos de los inmuebles- fue tajante en su advertencia de respetar la educación promovida por el Estado a riesgo de clausurar las escuelas.⁸³ En ese mismo sentido, desde marzo de 1935 hasta junio del año siguiente, el gabinete de Cárdenas estuvo trabajando en la creación de un manual y un programa para ejecutar la reforma educativa. Se contó con la cooperación del grupo de masones de México y de especialistas como el propio Manuel Gamio quien reconocía las dificultades de aplicar la doctrina socialista en los indígenas que tenían una cultura diferente a la del resto de la población mexicana.⁸⁴ En octubre, las cámaras de diputados y senadores aprobaron la conformación del Consejo Nacional de la Educación Superior y la Investigación Científica que tendría la misión de elaborar los proyectos de planes de estudios, los programas, los reglamentos, las normas y las disposiciones necesarias para

⁸¹ Anónimo, “Puntualiza el gobierno los fines de la escuela socialista. Hace amplias declaraciones sobre este trascendental asunto el Señor Secretario de Educación”, *El Universal*, 20 de diciembre 1934, pp. 1 y 4. Lázaro Cárdenas, “Trascendentales declaraciones del C. Presidente de la república, general Lázaro Cárdenas”, *CROM*, año X, núm. 239, 1 de febrero 1935, pp. 11-12

⁸² Mary Kay Vaughan, *Cultural Politics in revolution...*, pp. 35-36.

⁸³ Anónimo, “Reglamento del art. Tercero constitucional”, *Excelsior*, 30 de diciembre 1934, pp. 1 y 10. Lázaro Cárdenas, et. al., *Reglamento del Artículo 3º constitucional Sobre las Escuelas Particulares primarias, secundarias y normales*, SEP, México, 1935.

⁸⁴ AGN Fondo Presidenciales, Lázaro Cárdenas, expediente 533.3/20

regular y controlar el trabajo de los establecimientos de educación superior “para poner la alta cultura precisamente al servicio de los trabajadores”.⁸⁵ Lombardo Toledano, con el apoyo de Cárdenas, fundó el 8 de febrero de 1936 la Universidad Obrera para orientar al proletariado y educarlo en la historia universal siguiendo la dialéctica materialista. Con esta iniciativa se pretendía abarcar a la educación superior profesional y universitaria que había quedado fuera del campo de la reforma.

La reforma requirió la redacción de textos educativos que le fueran coherentes, los cuales se pueden clasificar en tres grupos. El primero lo constituyen los escritos por Alfonso Teja Zabre -*Breve historia de México* (1934)- que mostraron la organización de la clase obrera y su capacidad para intervenir en la producción, la reforma agraria como contrapeso de la propiedad privada en beneficio del interés público y la importancia del Estado interventor para regular el capital. En segundo lugar, y con el fin de cumplir el programa de educación primaria, se encuentran los elaborados por Luis Chávez Orozco, Jorge Castro Cancio de la *Serie SEP* para las escuelas urbanas y la *Serie Simiente* para las rurales. Por último, los de Ramos Pedrueza y Hernán Villalobos, que fueron más bien manuales para el Bloque de Trabajadores de la Enseñanza del PNR.⁸⁶ Conviene hacer un breve comentario sobre el segundo grupo que presentó un panteón de héroes revolucionarios destacando la figura de Emiliano Zapata, expuso los principios del trabajo cooperativo y del proceso democrático usando ejemplos de situaciones de la vida cotidiana de los niños. Los *Simiente* destinados a la niñez rural se preocuparon por mostrar la lucha por la tierra encabezada por Zapata bajo el principio de tierra libre para todos, sin capataces ni amos. Los libros de la *Serie SEP* estuvieron enfocados en revelar la situación social de los trabajadores explicando las causas y contradicciones del régimen burgués, y por supuesto, la conveniencia de sustituirlo por otro más justo a través de la lucha social. Chávez Orozco y Jorge Castro Cancio redactaron los libros *Historia Patria* para tercero y cuarto año de educación primaria en 1934 y 1935, respectivamente. Chávez Orozco se ocupó de la historia prehispánica vista en términos del materialismo histórico. La conquista española se explicaba por la superioridad tecnológica sobre los indios quienes quedaron

⁸⁵ Ver “Decreto que crea el Consejo Nacional de La Educación Superior y la Investigación Científica”, citado por Guadalupe Monroy Huitrón, *Política educativa de la Revolución...*, pp. 110-112. Sebastián Mayo, *La educación socialista en México...*, p. 401.

⁸⁶ Mary Kay Vaughan, *Cultural Politics in revolution...*, p. 39

desde entonces sometidos a los blancos en un estado de semi-esclavitud y eterna tristeza. Castro Cancio continuó la historia también con una explicación económica según la cual el feudalismo colonial y la riqueza de la iglesia formaron el capitalismo nacional y extranjero en México, situación que se mantuvo hasta el estallido del movimiento revolucionario de 1910 y su consolidación gracias a Madero, Carranza, Obregón y Calles.⁸⁷

El proyecto de la educación socialista promovido por Bassols y Cárdenas quiso formar a un ciudadano solidario, colectivo, perteneciente a sindicatos, cooperativas y comunidades agrarias. Sin embargo, con la nominación, y después presidencia, de Ávila Camacho en 1939 por el PRM, el programa político y educativo del gobierno se centraría en saciar las demandas del mercado industrial. Para entonces, la aplicación de la reforma había ocasionado el asesinato de casi 300 maestros socialistas de entre quienes el primero -el director de la Escuela Rural de Zacoalpan, Morelos- había muerto “con la lengua cercenada, una pierna desprendida del tronco y el cuerpo machacado... a manos de una multitud indignada por haberse atrevido a hacer propaganda socialista en el interior de la iglesia del lugar.”⁸⁸

Octavio Véjar Vázquez, Secretario de Educación de Ávila Camacho modificó la ley Orgánica de la Educación en 1941 para anular los principios de la anterior y, el 17 de diciembre de 1946, su sucesor, Jaime Torres Bodet, entregó a la Cámara de diputados de la nación una propuesta de reforma al artículo tercero que sería aprobada y publicada en el Diario Oficial de la Federación el día 30 del mismo mes, para eliminar la característica socialista de la educación:

⁸⁷ Mary Kay Vaughan, *Cultural Politics in revolution...*, p. 44. Josefina Vázquez de Knauth, *Nacionalismo y educación...* pp. 191-194.

⁸⁸ Anónimo, “Fue asesinado y mutilado su cuerpo por predicar la desfanatización en el interior de un templo”, *La prensa*, 16 de diciembre 1934, pp. 1, 3 y 22. Josefina Vázquez de Knauth, *Nacionalismo y educación...*, p. 158. Ma. del Carmen de la Peza Casares y Sarah Corona Berkin, “Educación cívica y cultura política”, en Yolanda Corona Caraveo (coord.), *Infancia legislación y política*, UAM, México, 2000, pp. 69-78.

La ambigüedad y complicaciones en la aplicación de la reforma causaron que la reglamentación del artículo tercero se realizara en 1939, aunque ya para ese momento la reforma se consideraba como letra muerta y los miembros de la industria publicaban en la revista *Novedades* la incongruencia entre la política económica y educativa del gobierno sin preocuparse por la ejecución de la segunda. Ver: “La reglamentación del artículo 3ro ahuyenta al capital”, *Novedades*, 6 de noviembre 1939; “El artículo 3ro causa zozobra”, *Novedades*, 13 de noviembre 1939. Ambos artículos están dentro de AGN Fondo Presidenciales, Lázaro Cárdenas, expediente 533.3/20.

Art. 3.- La educación que imparta el Estado —Federación, Estados, Municipios— tenderá a desarrollar armónicamente todas las facultades del ser humano y fomentará en él, a la vez, el amor a la Patria y la conciencia de la solidaridad internacional, en la independencia y en la justicia.

I.— Garantizada por el artículo 24 la libertad de creencias, el criterio que orientará a dicha educación se mantendrá por completo ajeno a cualquier doctrina religiosa y, basada en los resultados del progreso científico, luchará contra la ignorancia y sus efectos, las servidumbres, los fanatismos y los prejuicios...⁸⁹

1.5. EL PROBLEMA DE LA CULTURA NACIONALISTA. LA SEP Y LA DIFUSIÓN IDEOLÓGICA

Cárdenas buscó que la educación y los medios masivos de comunicación estuvieran destinados a transmitir mensajes para difundir el programa revolucionario y proteger al gobierno federal de intromisiones que denostaran su labor modernizadora. El gobierno cardenista fue consciente de la importancia de controlar y legislar sobre los medios de comunicación masiva por lo que creó un departamento encargado de verificar y validar tanto la información emitida desde las instancias gubernamentales como de las producciones privadas de las radiofusoras y cinematógrafos. De esta manera, la SEP, la radio y el cine se consolidaron como las herramientas ideológicas del Estado para combatir el fanatismo, los vicios y el caciquismo explotador y para promover la unidad nacional. Así, la construcción de escuelas quedó ligada a las luchas de poder, éstas sirvieron como vehículo de comunicación del programa modernista y fueron el centro de negociación de las concesiones, no sólo culturales, sino también políticas, económicas y religiosas entre las poblaciones y el Estado. Por tanto, la modernidad del Estado, que se materializaba en la introducción de maquinaria agrícola y métodos de producción -procesadoras de maíz,

⁸⁹ *Constitución Mexicana de 1917...*

reglamentos sanitarios, servicios de gas, agua y alcantarillado-, se vio confrontada a la conservación de modos tradicionales de vida.⁹⁰

Desde el gobierno de Obregón hasta el de Cárdenas la educación se fue modificando y arrastrando las reminiscencias del positivismo porfirista. Pasó de ser civilizador a formador de especialistas, pero mantuvo la constante de crear conciencia nacional. Con Cárdenas ya no se trataba solamente de impartir una educación humanista vasconcelista, sino también de ofrecer una enseñanza productiva que llevaría al país al progreso y a la modernización permitiendo la consecución de la autonomía económica, única vía de consolidación del nacionalismo de la Revolución Mexicana.⁹¹ Obregón había creado, el tres de octubre de 1921, la Secretaría de Educación Pública (SEP) como la gestora de la cultural nacional y del nacionalismo. De esta manera, la educación quedaba federalizada en todo el territorio nacional y el Estado se aseguraba la potestad sobre ella. En las oficinas de la SEP deberían organizarse las propuestas y definirse las líneas para la creación de la cultura: “la salvación del país por las luces de la civilización difundida por los cerebros ilustrados de la cúspide de una base piramidal retraída y distante”, diría Aguilar Camín. Obregón creyó iniciar la reconstrucción material, política y cultural del país, y miró el pasado revolucionario como una época clausurada y a su gobierno como el umbral de la nueva historia de México.⁹² Así, comenzaba a ejecutarse parte del ideal de la revolución que Pedro Henríquez Ureña reconocía retrospectivamente en 1925: “la fe en la educación popular; la creencia de que toda la población del país debe ir a la escuela, aun cuanto este ideal no se realice en pocos años, ni siquiera en una generación.”⁹³

⁹⁰ Mary Kay Vaughan, *Cultural Politics in revolution...*, pp. 16-19.

⁹¹ Arnaldo Córdova, *La ideología de la revolución...*, p. 344 y 383.

⁹² Héctor Aguilar Camín, *Saldos de la revolución...*, pp. 80-81.

⁹³ Pedro Henríquez Ureña, “La Revolución y la cultura en México”, *La Revista de filosofía*, año XI, núm. 1, Argentina, Buenos Aires, 1925, en Fernando Curiel Defossé, *Conferencias del Ateneo de la Juventud*, UNAM, México, 2000, p. 145.

Influenciado por la experiencia educativa del ministro de Instrucción en la URSS, Anatoly Lunatcharsky, José Vasconcelos fue elegido para ser el primer secretario de la SEP. Vasconcelos creó un plan para civilizar el país a partir de tres ejes: "...difusión de la cultura elemental, con el propósito de extinguir el analfabetismo, ayudando a la escuela con multiplicación de las pequeñas bibliotecas públicas; difusión de la enseñanza industrial y técnica, para mejora la vida económica del país; orientación de nacionalismo espiritual, y

Foto 4 recorte de prensa, Portada, "Plan sexenal", Izquierdas, núm. 131, 11 de enero 1937.

del hispanoamericanismo, sobre todo en la enseñanza artística".⁹⁴ En su concepción, lo mismo que en la de Justo Sierra, "educar es poblar... educar es establecer vínculos nacionales", es decir, civilizar al país significaba redimir las castas que conformaban el mosaico mexicano hasta conseguir la formación de una raza pero no sólo mexicana -su proyecto aspiraba a más-sino hispanoamericana. Vasconcelos, quien había sido rector de la Universidad de México de 1920 a 1921, concibió la misión de la nueva secretaria y orientó su programa recuperando el modelo de los misioneros de la colonia. Surgieron así las misiones educativas⁹⁵ para educar y civilizar: formando y enviando profesores a las

⁹⁴ Pedro Henríquez Ureña, "La Revolución y la cultura en México", *La Revista de filosofía*, año XI, núm. 1, Argentina, Buenos Aires, 1925, en Fernando Curiel Defossé, *Conferencias del Ateneo de la Juventud...*, p. 146.

⁹⁵ La misión cultural estaba compuesta por un grupo de maestros, generalmente un jefe, un trabajador social, un experto de higiene, de cuidados infantiles y de primeros auxilios, un instructor de educación física, un maestro de música, un maestro de fotografía o proyccionista cinematográfico, un especialista en artes manuales instruido para aprovechar en lo posible los recursos de cada región y un especialista en organización de escuelas y métodos de enseñanza cuya principal tarea era la coordinación de los cursos académicos con la agricultura y las industrias manuales. Conforme se avanzaba en el trabajo misional educativo se vio la necesidad de mantener a un maestro fijo en la comunidad por lo que se creó la Normal Regional que debería de preparar más maestros con experiencia rural. "Proyecto para la organización de las misiones federales de

poblaciones para difundir e incorporar al indígena a la cultura nacional porque “un proceso de aculturación que comienza en el sistema cultural ‘primero son mexicanos luego indios’. Los idiomas indígenas no pueden ser instrumento educativo, conviene eliminarlos en beneficio del español”⁹⁶; la creación de la escuela rural y la urbana tendría la función de reemplazar a la iglesia católica en la educación; se promovería la lectura, se castellanizaría, se darían las instrucciones para ejercer un trabajo práctico, es decir, se impulsaría el proyecto desfanatizador y extirpador de vicios -como el alcoholismo y la falta de cultura del ahorro-⁹⁷ que aquejaban, principalmente, a los indígenas (foto 4).⁹⁸ Su programa educativo incluía la difusión y promoción de las artes, para ello fundó el departamento de Bellas Artes cuya obligación era la de multiplicar pedagógicamente el entusiasmo por la pintura, la escultura, la música y el canto, creando festivales de música y rescatando las danzas populares.⁹⁹ Además, no podía haber cultura sin libros, por eso se abrieron bibliotecas y editaron las obras de reconocidos autores de la cultura occidental como Benito

educación”, *Boletín de la SEP, tomo II, números 5 y 6*, 1 de junio de 1924, en José Vasconcelos, *Obras Completas, vol. I*, Colección Laurel, México, 1957, pp. 509-606, citado por Oralia Ramírez Sánchez, *Historia y Cine: Análisis de siete fotogramas de la película El Compadre Mendoza, Tesis de Maestría en Historia de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla*, septiembre, 2006. p. 19. Josefina Vázquez de Knauth, *Nacionalismo y educación...*, p. 139

⁹⁶ Carlos Monsiváis, *La cultura mexicana...*, p. 120.

⁹⁷ El Plan Sexenal se refirió a la tarea de los hombres de la revolución para “satisfacer las grandes aspiraciones de las colectividades” por una vida justa, antes que preocuparse por el crecimiento de la nación, ya que una vez cumplida la primera, la segunda sería una consecuencia natural. El plan imponía también la obligación al gobierno de establecer normas de orientación moral y defensa colectiva. Por ejemplo, expedir una ley para “prevenir y castigar la publicidad escandalosa de crímenes y delitos, o sea la llamada ‘nota roja’ de los periódicos, y supresión de los espectáculos y publicaciones obscenas”; así como legislar para controlar el consumo “de bebidas embriagantes y a prohibir en lo absoluto el comercio y uso particular de sustancias estupefacientes...” De esta manera, al Estado se le asignaba la misión de redimir culturalmente a las grandes masas de población y de fungir como representante directo de la colectividad, de la clase y/o del gremio. En este sentido, Cárdenas se planteó una cruzada social moralizante, que si bien debería empezar por la niñez, tendría que abarcar a los obreros y campesinos con campañas contra el alcoholismo, el despilfarro y los juegos para conseguir su mejoramiento social. Prueba de su cruzada social fue, por ejemplo, dictar un acuerdo el primero de enero de 1935 para clausurar las casas de juego en todo el país, incluyendo “El Casino de la Selva” en Cuernavaca, “El Foreign Club” en la capital y otros de Baja California, que eran propiedad de miembros del grupo callista.

Elvia Lucía Flores Ávalos (coord.), *Planes en la nación mexicana...*, p. 332.

Lázaro Cárdenas, *Ideario político*, ERA, serie popular 17, México, 1972, p. 209.

Tzvi Medin, *El minimato presidencial...*, pp. 148-152.

⁹⁸ Ma. del Carmen de la Peza Casares y Sarah Corona Berkin, “Educación cívica y cultura política”, en Yolanda Corona Caraveo (coord.), *Infancia legislación y política...*, pp. 69-78.

⁹⁹ Carlos Monsiváis, “Notas sobre la cultura mexicana...”, p. 1417-1420.

Pérez Galdós, Romain Rolland y León Tolstoi, y algunos de los clásicos de la literatura griega.¹⁰⁰ Construyó un estadio nacional, inaugurado el 6 de mayo de 1924, a la manera de un teatro al aire libre con capacidad para 60 mil espectadores en donde se presenciaron jarabes y danzas mexicanas y españolas.¹⁰¹

La SEP y sus misioneros formaron nociones de modernidad, cultura y nación, retomadas de un guion general compartido por Estados reformistas de países occidentales – Estados Unidos de Norteamérica, España y Francia, principalmente-. El guion consistía en la reconstrucción del Estado después de la guerra de revolución basado en la inclusión de las masas en el programa de modernización. En el caso de México, la política educacional rural de los años 30 pretendía una modernización del patriarcado, su objetivo era destruir el patriarcado regional y sus redes de poder para orientarlo a favor del nacional.¹⁰² Con Calles y durante el maximato, la política educativa mantuvo su función reivindicativa y se le agregó el aspecto capacitador del educando para introducirlo en la dinámica productiva de la modernización del país. Calles, en ese sentido, fundó instituciones para impulsar el trabajo educativo: en 1925 creó la Caja Nacional Escolar de Ahorros y Préstamos; en 1926 la Dirección de Misiones Culturales y el Departamento de Escuelas Rurales. Para 1932 hubo una reestructuración: la enseñanza técnica y rural recayó en la Preparatoria Técnica y la Politécnica; se cerró la Escuela del Estudiante Indígena, en su lugar se crearon los Internados Indígenas Regionales; las Escuelas Centrales Agrícolas se fundieron en las Normales Rurales, y nacieron las Escuelas Regionales Campesinas, a las que se adscribieron las misiones culturales que empezaban a declinar a pesar de los esfuerzos de Moisés Sáenz, pero a cambio se creó la misión cultural urbana.¹⁰³

¹⁰⁰ Josefina Vázquez de Knauth, *Nacionalismo y educación...*, p. 140.

¹⁰¹ Fernando Benítez, *Lázaro Cárdenas y la revolución Mexicana, El caudillismo, tomo II*, p. 131.

¹⁰² Mary Kay Vaughan, *Cultural Politics in revolution...*, pp. 10-11.

¹⁰³ Varios, *Los presidentes de México ante la nación, Manifiestos y documentos de 1821 a 1966*, editado por la XLVI Legislatura de la Cámara de Diputados, 5 vols. III, México, 1966, p. 791, citado por Héctor Aguilar Camín, *Saldos de la revolución...*p. 82.

Josefina Vázquez de Knauth, *Nacionalismo y educación...*, pp. 142-149.

Moisés Sáenz organizó las misiones culturales desde la filosofía de la escuela de acción cuyos principios eran “la observación y la experiencia del alumno como medio para desarrollar su iniciativa individual, el trabajo en común y el desarrollo del espíritu de confraternidad”*. En las comunidades, a los profesores se les preguntaba el avance de los estudiantes, si hablaban español, sabían leer y escribir, conocían a los héroes de la patria; si la escuela tenía una bandera, jardín,

El interés y la preocupación nacionalista estuvieron presentes en la orientación de la educación. Se siguió trabajando en el descubrimiento del mexicano, que debería de aparecer debajo de las razas y las culturas; descubrirlo significaría poder definirlo y luego moldearlo; la tarea de homogeneización se complicaba al reconocer la presencia e incorporación de los indígenas a la nación. La eliminación del mosaico racial y cultural era el problema que impedía el progreso de México, afirmaban los funcionarios públicos, tales como el Subsecretario de Educación Pública, Moisés Sáenz.¹⁰⁴ Los productos culturales, entonces, adquirieron una finalidad práctica inmediata, se colocaron al servicio del gobierno para difundir un nacionalismo que modificaba ciertas prácticas de la población como las creencias religiosas, los vicios, la propiedad y la producción comunal, e incluso, declaraba concluido el principio revolucionario de la repartición de tierras. El presidente Pascual Ortiz Rubio lo resumió,

Escuelas que prodigan a manos llenas la instrucción y una cultura media dentro de una educación utilitaria, que generaliza en nuestras masas populares la capacidad laborante y productora, único medio seguro y rápido de mejoramiento social, de afirmación sólida y definitiva de nuestra soberanía, ya que una colectividad racial necesita imperiosamente, antes que nada, hacer y afianzar su potencialidad económica propia, para poder ser, íntegramente, una verdadera nacionalidad”.¹⁰⁵

Cárdenas se colocó, con su gobierno, como miembro de las masas pero a la vez como un guía que debería redimirlas para alcanzar el bienestar de la República y de las colectividades. El Plan Sexenal, la guía ideológica del gobierno, lo señaló en sus párrafos de presentación:

...no considera la Comisión –redactora- que el Plan Sexenal sea un programa que hombres de gabinete presenta al pueblo, sino que, de modo inverso, es el

agua, una clínica, una peluquería, baños, duchas, área de deportes y biblioteca; si criaban pollos, gallinas, cochinos o abejas; además al profesor se le pedía realizar trabajo fuera de la escuela proveyendo medicinas, organizando cooperativas, ayudando a abrir líneas de teléfono, telégrafo y caminos. Mary Kay Vaughan, *Cultural Politics in revolution...*, p. 28.

* Alberto Bremauntz, *La educación socialista...*, p. 83.

¹⁰⁴ Carlos Monsiváis, *La cultura mexicana...*, p. 201.

¹⁰⁵ Héctor Aguilar Camín, *Saldos de la revolución...* p. 82.

pueblo, ejercitado ya en el uso de sus derechos, el que ha venido ofreciendo al partido de la revolución un abundante material de observaciones, un cuadro completo de anhelos y necesidades, que los redactores del Plan organizaron, coordinaron y, a veces, tuvieron que encauzar.¹⁰⁶

Cárdenas supo desde su periodo de gobernador del Estado de Michoacán que un proyecto modernizador nacional no podría ser viable si se le pretendía imponer, de manera frontal, a una población regida por tradiciones fuertemente enraizadas, las cuales marcaban la cotidianidad de sus ideas. La prueba del fracaso de una política agresiva lo representaba la presidencia de Plutarco Elías Calles, al intentar desfanatizar a la población por vía de la imposición y ejecución de las leyes promulgadas por la Constitución de 1917. La experiencia callista le hizo ver, tal como lo practicó en Michoacán, que requeriría de utilizar otros métodos más sutiles que no implicaran forzosamente un choque ideológico con las prácticas o manifestaciones necesarias para la modernización. Es decir, las modificaciones se podrían negociar con la población respetando sus tradiciones y sus representaciones culturales a cambio de la implementación de los nuevos mecanismos económicos, políticos y sociales que demandaba la revolución. Se trataba de un pacto social de coexistencia ideológica que sería respetado siempre y cuando no disputara el control del Estado y su programa económico.¹⁰⁷

La investigadora Mary Kay Vaughan ha trabajado la implementación del proyecto cultural educativo revolucionario, del callismo al cardenismo, a partir de la idea de la

¹⁰⁶ Elvia Lucía Flores Ávalos (coord.), *Planes en la nación mexicana...*, p. 319.

¹⁰⁷ Marjorie Becker, “El Cardenismo y la búsqueda de una ideología...”, pp. 19-120.

La investigadora Engracia Loyo ha expuesto elementos del programa modernizador educativo. Las escuelas llegaron a los medios rurales alterando los modos de vida y los profesores se convirtieron en sujetos activos en estas comunidades, adoptaron las normas oficiales a las realidades particulares y acomodaron las escuelas a sus necesidades, por ejemplo: las efemérides de la SEP en ocasiones carecían de sentido para los habitantes de los pueblos y se impuso la práctica cotidiana de rendir honores a la bandera, de cantar el himno nacional y de festejar a los héroes señalados en el calendario oficial; se enfrentaron a las costumbres locales en lo referente a los rituales comunales como la asistencia de las mujeres a las escuelas; la enseñanza del español como lengua oficial se planteó como un elemento vital para la unidad nacional, aunque durante el cardenismo al indígena se le concedió un estatuto especial en la enseñanza nacional y se le permitió el bilingüismo. Engracia Loyo B. “En el aula y la parcela: vida escolar en el medio rural (1921-1940)”, en Pilar Gonzalbo Aizpuru (dir.) y Aurelio de los Reyes (coord.), *Historia de la vida cotidiana en México. Tomo V, Siglo XX Campo y Ciudad, vol. 1*, FCE, México, 2006, pp. 273-312.

“negociación” en lugar del de ingeniería social. Para ella, lo mismo que para Becker, el proyecto modernizador estatal –con la creación y aplicación de las directrices culturales– quedaba demasiado artificial para que la población lo pudiera aceptar sin criticarlo y defenderse, cuanto más porque se trataba en su mayoría de una nación rural, mestiza e indígena tradicionalista, con ejemplos de poblaciones que habían estado o completamente aisladas, o invadidas, o en pleno desarrollo agroindustrial. Ella propone que los maestros en los años treinta fueron, al final de cuentas, los verdaderos creadores de la política cultural nacional, pues adaptaron los postulados del Estado a las necesidades regionales y locales que su misión cultural les exigía, siempre en comunicación con la cultura popular. La cultura popular, observada por los maestros, quedó descrita y recuperada en publicaciones como *El maestro rural*, la cual sirvió de fuente de información tanto para la formación del nacionalismo –a partir de lo local– como guía de experiencias prácticas del quehacer educativo.¹⁰⁸

De esta forma la propuesta del nacionalismo revolucionario debería estar difundida a partir de productos culturales que no fueran agresivos –o explícitos– contra el tradicionalismo de la población, lo mismo urbana que rural. La estrategia que aplicaría Cárdenas, a partir del Plan Sexenal, debería evitar una nueva cruzada contra la religión como la que había iniciado Calles en 1926 decantando en el levantamiento cristero¹⁰⁹ y que

¹⁰⁸ Mary Kay Vaughan, *Cultural Politics in revolution...*, pp. 7-10.

¹⁰⁹ La Constitución de 1917 promulgaba la laicidad del Estado a fin de desfanatizar a la población mexicana. La Constitución, en sus artículos 3, 5, 27 y 130 imponía el control de las manifestaciones religiosas públicas, el registro obligado de los clérigos, la expulsión en masa de los sacerdotes extranjeros, la restricción del número de oficiantes en la República, el cierre de escuelas religiosas y otorgaba el monopolio de los programas educativos al Estado laico. Calles quiso aplicarlos y en respuesta, el 31 de julio de 1926, el clero católico decidió suspender la celebración de cultos: no más sacramentos, no más misas, ni bautizos, ni matrimonios, ni defunciones hasta que el gobierno revocara los artículos constitucionales o dejara de aplicarlos.

En una entrevista sostenida el 21 de agosto de 1926, entre el presidente Calles y Leopoldo Ruiz y Flores, arzobispo de Morelia, y Pascual Díaz, obispo de Tabasco, se quiso solucionar el conflicto antes de comenzar la revuelta, pero el presidente sentenció y expresó la ideología del Estado revolucionario modernizador:

Me alegro de la suspensión del culto, porque cada semana sin culto la religión católica perderá más o menos 2% de sus fieles. Estoy decidido a acabar con la iglesia y a desembarazar de ella, de una vez para siempre, a mi país... Yo no me saldré del camino marcado por la Ley, ya les he dicho a ustedes, no tienen más que dos caminos, sujetarse a la Ley o lanzarse a la lucha armada y tratar de derrocar al actual gobierno.*

La respuesta se tradujo en una revuelta campesina conocida como la Guerra Cristera. Durante tres años los cristeros se movieron en la región del bajío mexicano –estados de Michoacán, Jalisco,

pretendía continuar Tomas Garrido Canabal con sus “camisas rojas” traídas a la ciudad de México tras su nombramiento en el gabinete cardenista como secretario de Agricultura. Cárdenas quería incentivar el nacionalismo y la modernidad a través de otras políticas que hicieran del espectáculo y de las artes una herramienta al servicio del gobierno, tal como lo eran las campañas nacionalistas que combinaban las estrategias culturales y económicas para promover el nacionalismo mexicano. La primera campaña nacionalista fue organizada en 1931 por el diputado Rafael E. Melgar, respaldada por el presidente Ortiz Rubio y difundida por el diputado José María Dávila (redactor del “Decálogo Nacionalista”, cuyos

Colima, Querétaro, Guanajuato, Zacatecas y Durango- sin ser sometidos por el ejército federal debido a que no se abrían a una batalla frontal y gozaban del apoyo de las comunidades que los escondían y avituallaban. El movimiento cristero, sin embargo, no se reducía a la zona rural. Antes de que estallara la revuelta armada, durante la presidencia de Obregón, se organizó la Asociación Católica de la Juventud Mexicana (ACJM) -entre su miembros estaba José de León Toral- y ya con Calles apareció la Liga Nacional Defensora de la Libertad Religiosa (LNDLR) con su brazo estudiantil en la Confederación Nacional de Estudiantes Católicos de México (CNECM). Sus actividades abarcaron las manifestaciones pacíficas pero también los actos terroristas. El 17 de julio de 1928 consiguieron asesinar, durante una comida en el restaurante “La Bombilla”, al presidente electo Álvaro Obregón a manos de José de León Toral quien, en su confesión, dijo haberlo hecho por motivos religiosos.

El 21 de julio de 1929 Portes Gil, presidente interino, consiguió llegar a un acuerdo con el arzobispo de México para terminar la guerra y conceder el indulto a los rebeldes. Se llegó a lo que Aguilar Camín calificó de “una especie de sangriento empate”. La ley no sería anulada pero tampoco sería cumplida intransigentemente y se permitiría continuar con los cultos manteniendo la clara división entre el Estado y la Institución Católica.

El levantamiento campesino y urbano, más allá de la importancia bélica y de su éxito o fracaso, expresó el conflicto por la instalación de un proyecto modernizador que chocaba contra una sociedad de tradiciones fuertemente arraigadas. Calles consideró haber iniciado la desfanatización del pueblo mexicano y que gracias a la educación, en pocos años, se podría tener una sociedad redimida de toda atrofia religiosa y productiva en favor de la nación. Igualmente Cárdenas, desde su periodo de gobernador en Michoacán, vio a los campesinos como un grupo a civilizar. Desde esa perspectiva lanzó su programa cultural traducido en la implementación de la educación socialista.

Ver la obra de Jean Meyer, *La cristiada*, 3 vols., edit. XXI, México, 1980. Jean Meyer, “Colima en la Cristiada”, *Estudios de historia moderna y contemporánea de México*, núm. 16, UNAM, México, 1993, pp. 101-113.

Fernando Benítez, *Lázaro Cárdenas y la revolución Mexicana, El caudillismo, tomo II*, p. 168.

Héctor Aguilar Camín y Lorenzo Meyer, *A la sombra de la revolución Mexicana*, Cal y Arena, México, 1993, pp. 101 y 143. Bernardo Barranco V., “La iberoamericanidad de la Unión Nacional de Estudiantes Católicos (UNEC) en los años treinta”, en Roberto Blancarte (comp.), *Cultura e identidad nacional*, FCE, México, 2007. pp. 282-285. Marjorie Becker, “El Cardenismo y la búsqueda de una ideología...”, p. 6.

*Jean Meyer, “La última misa”, *Nexos*, México, enero de 2012.

puntos centrales forjaban el orgullo nacionalista en la consolidación del mercado interno) promocionaba: ¹¹⁰

...a la mejor y más abundante producción de nuestro suelo; a preferir los artículos nacionales de cualquier orden, científico, artístico, literario, musical, a lo importado; a promover la mexicanización uniforme de nuestros elementos raciales; a glorificar seres beneméritos socialmente considerados, ya pertenezcan al pasado o al presente, todo aplauso y toda cooperación serán pocos, y ayudarán a la empresa los mismos extranjeros, enraizados en México, identificados con nosotros, unidos a la familia mexicana con lazos indisolubles, y ellos como nosotros no sólo tendrán el interés ideológico de sumarse al florecimiento de su patria de elección, sino que reportarán con nosotros de los beneficios de un desenvolvimiento a que tiene derecho nuestra patria, como los demás pueblos de la tierra.¹¹¹

Organizadas consecutivamente de 1931 a 1935, con el apoyo del gobierno central, las campañas tuvieron entre sus logros establecer, especialmente en su edición de 1933, a la charrería como el deporte nacional gracias al impulso de las asociaciones de charros que habían participado organizando desfiles y kermeses. De esta manera, el 29 de diciembre se consagró “el día del charro” y de la “china poblana” porque así, reconoció el presidente Abelardo Rodríguez, se apoyaba y ayudaba a resurgir las típicas costumbres legadas por los antepasados.¹¹²

La política cultural cardenista alcanzaría su momento de institucionalización con la creación de una secretaría más, para llegar a ocho y mismo número de departamentos. El 31 de diciembre de 1936 apareció en el Diario Oficial de la Federación el estatuto que declaraba fundado el Departamento Autónomo de Prensa y Publicidad (DAPP). Cárdenas definió el objetivo del nuevo departamento:

¹¹⁰ José Manuel López Victoria, *La campaña nacionalista*, editorial Botas, México, 1965., p. 23.

¹¹¹ José Manuel López Victoria, *La campaña...*, p. 34

¹¹² Ricardo Pérez Montfort, *Estampas del nacionalismo popular mexicano. Ensayos sobre cultura popular y nacionalismo*, CIESAS, México, 1994, pp. 128-129.

Para dotar al Estado mexicano de un conjunto de órganos de publicidad y propaganda coordinados bajo una dirección única e intensamente aplicados a realizar una obra continua de difusión de hechos y doctrinas... [para alentar] la colaboración de todos los sectores sociales en el interior del país... [dar] a conocer en el exterior la verdadera situación de México... [y hacer] entender la justicia de los postulados revolucionarios, al mismo tiempo [contrarrestar] eficazmente las campañas de falsedades y ataques injustificables que a nuestra patria y a su gobierno se dirigen a veces por individuos o grupos interesados en acarrearle desprestigio.¹¹³

El antecedente inmediato del DAPP fue la Dirección de Publicidad y Propaganda creada el 16 de agosto de 1936, aunque dependía de la Secretaría de Gobernación expresaba un propósito similar, “coordinar e intensificar la propaganda de las diversas secretarías de Estado y Departamentos”.¹¹⁴ Pero Cárdenas juzgó que la tarea de gestionar la información y la ideología del gobierno bien requería de un departamento autónomo, con un responsable, una autoridad y presupuesto propios, por eso se creó el DAPP, según lo indicaban sus estatutos:¹¹⁵

Artículo 15b.- Estará a cargo del Departamento de Prensa y Publicidad:

I.- Publicidad y Propaganda oficiales,

II.- Dirección y administración de las publicaciones periódicas dedicadas a realizar la publicidad y la propaganda especial o general, de las dependencias del Ejecutivo; así como la dirección y administración de los nuevos órganos periodísticos que se considere necesario editar.

III.- Información oficial...

¹¹³"A los CC. Secretarios del H. Congreso de la Unión..., citado por Rafael López González, *Departamento Autónomo de Prensa y Publicidad (DAPP). La experiencia del Estado cardenista en políticas estatales de comunicación, 1937-1939. Tesis de Licenciatura en Ciencias de la Comunicación, Universidad Nacional Autónoma de México, 2002, p. 11.*

¹¹⁴ "Una dirección de publicidad. Por acuerdo del señor presidente se crea anexa a la Secretaría de Gobernación..." *El Nacional*, 18 de agosto de 1936, citado por Rafael López González, *Departamento Autónomo de Prensa...*, p. 26.

¹¹⁵ Diario Oficial de la Federación, 31 de diciembre de 1936, pp. 3 y 4. citado por, Rafael López González, *Departamento Autónomo de Prensa...*, pp. 32-34.

IV.- Servicio de propaganda a los periódicos del país y del extranjero.

V.- Servicio editorial de publicidad y propaganda (libros, folletos, álbumes y medios semejantes).

VI.- Edición de películas cinematográficas, informativas, educativas y de propaganda.

VII.- Autorización para exhibir comercialmente películas cinematográficas en toda la República y exportar las producidas en el país, conforme al reglamento que se expida.

VIII.- Dirección y administración de las estaciones radiodifusoras pertenecientes al Ejecutivo, con excepción de las que forman parte de la Red Nacional y las que dependen de la Secretaría de Guerra y Marina.

IX.- Supervisión y reglamentación de la propaganda y la publicidad hecha por medio de las estaciones radiodifusoras comerciales y culturales establecidas en la República.

X.- Propaganda directa por circulares, cartas y otros medios semejantes.

XI.- Propaganda indirecta por medio del teatro, carteles, periódicos murales, frases postales, engomados, placas cinematográficas y otros medios semejantes...

XV.- Talleres Gráficos de la Nación con su actual equipo y todo el que pertenece a las diversas imprentas dependientes del Ejecutivo Federal, con excepción del de los Talleres de Impresión de Estampillas y Valores de la Secretaría de Hacienda y Crédito Público y el de los talleres anexos a las Escuelas Técnicas de la Secretaría de Educación Pública.”

El DAPP tendría, entonces, la función de coordinar y controlar la información entre las secretarías y departamentos, de crear campañas contra los vicios sociales (como la antialcohólica y de reforestación), publicar revistas, libros, panfletos, folletos y carteles, además de la verificación de la radio y la cinematografía, a fin de educar a la sociedad, de

promover la unión campesina y obrera, y organizar el mensaje revolucionario.¹¹⁶ Al frente del DAPP se colocó a Agustín Arroyo Ch. quien se desempeñaba como subsecretario de Gobernación. Su nominación como titular y la misión del DAPP provocaron críticas al gobierno por parte de periódicos que lo vieron como una herramienta para legitimar una dictadura y para censurar la libertad de expresión. Arroyo se limitó a responder que su labor era la de informar y rechazar la información indebida y perjudicial para la sociedad. Cárdenas insistía en que se trataba de unificar la información procedente de las entidades del gobierno y suprimir las declaraciones discordantes entre los funcionarios públicos.¹¹⁷

Sin embargo, para fines de 1939 Cárdenas declaraba que el DAPP junto con los departamentos de Educación Física y el Forestal y Caza y Pesca “habían cumplido ya los fines para los que fueron creados”. Ahora era necesario economizar recursos de la federación para hacer frente a la deuda contraída por la expropiación petrolera, por lo que se reformaba la estructura de secretarías y departamentos anulándolos a partir del primero de enero de 1940. El DAPP diluyó su estructura operativa en la Secretaría de Gobernación,

¹¹⁶ Rafael López González en su tesis hace una síntesis de las publicaciones aparecidas a este respecto, ver Rafael López González, *Departamento Autónomo de Prensa...*, pp. 37-42.

¹¹⁷ Cárdenas explicitó la misión del DAPP en su exposición de motivos ante la Cámara de Diputados y acentuó la importancia de la información en su proyecto unificador:

“Hasta aquí, la propaganda de los principios en que se ha fundado la acción gubernativa, por falta de una organización determinada, se ha desarrollado más bien inconexamente y con un fin propiamente expositivo, pero sin obedecer a un propósito general del Estado.

...Diseños tan trascendentales como la unificación de la clase campesina han sido tomados a su cargo por el Ejecutivo, a sabiendas de que requieren una enérgica propaganda en el terreno de los principios y una sostenida campaña educativa en las masas, que sólo puede realizarse a través de una coordinada difusión de hechos y doctrinas.

Dos circunstancias más hacen especialmente necesaria y útil la creación de un órgano central de Publicidad y Propaganda, dependiente del Ejecutivo: de una parte, el gobierno se esfuerza por restituir el pensamiento y la política de la revolución a su primitiva pureza y por imprimir a las leyes de contenido social su auténtico sentido; de otra parte, el Estado reconoce plenamente su deber de intervenir en la dirección superior de la economía y en la organización de la convivencia social.”

“Palabras y documentos públicos de Lázaro Cárdenas. Informes de gobierno y mensajes presidenciales... 1928-1940”, Siglo XXI Editores, vol. 2, México, p. 253, citado por Rafael López González, *Departamento Autónomo de Prensa...*, p. 29.

Para ver algunas de las críticas se puede consultar Álvaro Vázquez Mantecón, “Cine y propaganda durante el cardenismo”, *Historia y Grafía*, núm. 39, julio-diciembre, 2013.

convirtiéndose en Dirección General de Información a cargo del periodista Alfonso Teja Zabre, quien ocupó su puesto a inicios del último año de la administración cardenista.¹¹⁸

Ya para entonces, tras la expropiación petrolera en 1938, la política cardenista se había moderado, dando paso a una etapa más administrativa. El gobierno se había visto obligado a pactar con empresarios nacionales y extranjeros, así como con los sectores que conformaban el PRM a fin de que lo sostuvieran contra los embates norteamericanos. De ahí que las Misiones Culturales de la SEP fueran cerradas como respuesta del criticismo y los gobernadores estatales empezaran a articular una noción del socialismo con la de mejoramiento socioeconómico dentro de la conciliación de clases.¹¹⁹

Con la llegada de Manuel Ávila Camacho a la presidencia en 1940 se dio el cambio completo a la filosofía educativa que había empezado con Vasconcelos, la educación dejó de ser un acto de reivindicación para convertirse en un remedio a las carencias económicas del país. Se centró en la especialización técnica, en los grados de educación media y superior en lugar de los básicos de la instrucción y adquirió un fuerte tono cívico y nacionalista. El gobierno no fue ya la agencia civilizadora que proponía programas educativos salidos de una concepción de Estado separado del pueblo, como había propuesto Vasconcelos, Calles y Cárdenas. El Estado se convertía en la representación genuina del pueblo y de sus tradiciones, el “centinela patriótico de una civilización adquirida y en progreso ininterrumpido”.¹²⁰

¹¹⁸ Rafael López González, *Departamento Autónomo de Prensa...*, pp. 222-224.

¹¹⁹ Mary Kay Vaughan, *Cultural Politics in revolution...*, p. 36.

¹²⁰ Héctor Aguilar Camín, *Saldos de la revolución...*, pp. 83-86.

2. LAS EXPRESIONES CULTURALES INTERPRETAN LA REVOLUCIÓN MEXICANA

Las políticas educativas, económicas y religiosas tuvieron un reflejo en los productos culturales. Las corrientes y expresiones artísticas que aquí presento no tratan de ser exhaustivas ni analíticas, solo pretendo mostrar un panorama sobre aquellas que interpretaron la revolución componiendo marcos discursivos en tres diferentes tonalidades: pesimista, promisorio y triunfalista, las cuales correspondieron a tres fuentes argumentativas, la revolución criticada, la revolución socialista y la revolución folclórica, respectivamente. Las tres películas analizadas en este trabajo extrajeron elementos iconográficos y discursivos que se inscribieron en una de estas corrientes aunque sin desentenderse de las otras.

Me acoto, en gran parte, a las artes que fueron difundidas por el aparato oficial del gobierno. Estas expresiones culturales estuvieron influenciadas por las vanguardias extranjeras que, a pesar de haber tenido propuestas formales artísticas, se fueron asimilando al movimiento mexicano en una mezcla de estética y de compromiso político al servicio de la revolución dirigida por el Estado.¹

Las ilustraciones de *El Machete* y la primera experiencia muralista marcarán a los artistas gráficos de la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios (LEAR, 1933). Los trabajos de la LEAR y del Taller de Gráfica Popular reelaboraron una iconografía militante en concordancia con la política socialista cardenista aunque marcando, también, una crítica a las deficiencias del programa del gobierno. Los carteles usaron ciertas convenciones iconográficas que reforzaron los estereotipos del burgués, el sacerdote y el terrateniente, y convirtieron a las masas en el centro de sus preocupaciones apoyándose en mensajes didácticos que reiteraban la utopía al futuro. Eran imágenes y metáforas que aludían a la renovación, productividad, alfabetización, higiene, a la construcción ideológica del nuevo ciudadano y, por supuesto, a la inversión iconográfica de elementos religiosos por otros

¹ Francisco Reyes Palma, “Arte funcional y vanguardia (1921-1952)”, *Modernidad y modernización en el arte mexicano. Catálogo de la exposición*, MUNAL, México, 1994. p. 2. Carlos Monsiváis, “Notas sobre la cultura mexicana en el siglo XX”, en Daniel Cosío Villegas (coord.), *Historia general de México...*, p. 1377.

laicos y seculares.² Los artistas que participaron en la ilustración de las diversas revistas aquí reseñadas compartieron el interés de defender la revolución a partir del arte con función social, creando para ello una iconografía que colocaba en el centro de atención al pueblo, tanto en su lucha proletaria como en su vida cotidiana, por lo que retomaron elementos que permitieron la identificación de los personajes que se quería convertir en arquetipos de la nacionalidad revolucionaria.

El Machete, periódico del Sindicato de Obreros Técnicos Pintores y Escultores (SOTPE) fundando en marzo de 1924 y más tarde convertido en órgano oficial de difusión del Partido Comunista Mexicano (PCM), había concentrado propuestas culturales que interpretaban la revolución a partir del socialismo y de la lucha de clases. Sin embargo, la iconografía de sus artistas no compartía los mismos principios representativos. De ahí las disyuntivas entre las propuestas de Guerrero y Orozco, con respecto a las de Siqueiros y Rivera. En *El Machete* se quiso que los artículos ilustraran los dibujos y no al revés, según declaró Siqueiros. Así, los mensajes esenciales en las notas al pie deberían quedar accesibles a toda la gente gracias a imágenes plasmadas en un formato de poster –elegido para que las páginas pudieran colgarse en las paredes-. Los artistas mezclaron las innovaciones técnicas y estilísticas con la iconografía de temática tradicional y popular capaz de crear una narrativa de la revolución incluyendo las aspiraciones de campesinos y trabajadores. De ahí que dos elementos iconográficos ocuparan el lugar central en *El Machete*: el trabajador y el campesino, aunque estuvieron enfocados principalmente al movimiento obrero y a los problemas de su organización en torno a la CROM de Morones. Dicho tema era transversal en los artistas, mas esto no significaba que compartieran las mismas interpretaciones y por ello trataron de respetar la libertad creativa sin subordinarla a fines políticos, siempre y cuando se respetara la consigna de asignar al arte una función de lucha social.³

Los artistas del SOTPE fueron parte del programa educativo de José Vasconcelos, el cual incluyó el impulso al muralismo. Vasconcelos buscaba reutilizar los métodos

² Dafne Cruz Porchini, “Puños en alto. Ilustración y política en los años treinta”, en Salvador Albiñana, *México Ilustrado. Libros, revistas y carteles, 1920-1950*, RM, Valencia, Barcelona, 2010, p. 41.

³ John Lear, “La revolución en blanco, negro y rojo: arte, política, y obreros en los inicios del periódico El Machete”, *Signos Históricos*, núm. 18, julio-diciembre, 2007, pp. 124-127.

misionales de la colonia para difundir la cultura y la educación a todo el pueblo, por eso pensó que la pintura a gran escala, como se hacía en las iglesias, sería una forma de acercarse al gran público. Orozco comentó: “los buenos murales son realmente biblias pintadas y el pueblo las necesita tanto como las Biblias habladas. Hay mucha gente que no puede leer libros, en México hay muchísima”, es decir, se trató de un arte cargado de pedagogía, de lecciones de historia, de explicación de lo que acababa de suceder pero en un tono optimista hacia el porvenir de la nación.⁴

La pintura mural durante su primera etapa expresó, sobre todo, la cultura popular y el nacionalismo que se había despertado a raíz del movimiento revolucionario de la década anterior. Gerardo Murillo (Dr. Atl), Roberto Montenegro y Xavier Guerrero realizaron los frescos del templo de San Pedro y San Pablo; Diego Rivera, a la encáustica, realizó el mural del Anfiteatro Bolívar, en el que colaboraron Carlos Mérida, Xavier Guerrero y Jean Charlot; el propio Rivera dibujó los bajorrelieves del nuevo Estadio construido en terrenos del ex panteón de la Piedad que colorearon Guerrero y David Alfaro Siqueiros; en los trabajos de la Escuela Nacional Preparatoria trabajaron, además de los anteriores, José Clemente Orozco, García Cahero, Ramón Alva de la Canal, Fernando Leal y Fermín Revueltas. Tras la formación del SOTPE los motivos se orientaron a clamar por la lucha de clases. Sin embargo, Calles trató de controlar y orientar a los muralistas hacia un tono más moderado en el asunto comunista y en su lugar impulsar el nacionalismo revestido de la cultura popular. Con Ortiz Rubio al movimiento se le impusieron los temas prehispánicos, lo cual no aceptaron algunos pintores que veían ya superado el asunto arqueológico y meramente funcional de la búsqueda del nacionalismo mexicano y decidieron exiliarse en el extranjero.⁵

⁴ Carlos Monsiváis, *La cultura mexicana...*, p. 95.

⁵ Antonio Luna Arroyo, “Las Artes plásticas”, en Jaime Torres Bodet (et. al.), *México, 50 años de Revolución...*, pp. 249-253.

Los “tres grandes”, Diego Rivera, David Alfaro Siqueiros y José Clemente Orozco, quisieron servirse del arte como un vehículo ideológico para expresar el espíritu de la grandeza de la revolución y se relacionaron con la ideología socialista. Es por eso que tuvieron que exiliarse a los Estados Unidos de América apoyados por el Public Works of Art Project creado como parte de las políticas culturales del *New Deal*. Es importante tener presente que los trabajos de los muralistas, desde que iniciaron el proyecto con Vasconcelos hasta el viraje ideológico socialista del cardenismo, nunca dejaron de plasmar el valor que la revolución mexicana tenía en la definición de la nacionalidad y, por tanto, les era imprescindible mantenerse cercanos a las representaciones de

La literatura que interpretó la revolución en su aspecto histórico, en sus consecuencias - posibles o concretas-, en las acciones de los gobiernos y, por supuesto, en la definición de la nacionalidad a inicios de la década de los 30, se puede clasificar en cuatro corrientes: la revolucionaria, la indigenista, la colonialista y la proletaria o de contenido socialista. La literatura de los Contemporáneos quedó insertada en una corriente que se interesó más por el contenido artístico que por el político, aunque no por ello dejó de preocuparse por la actualidad y se mantuvo en constante diálogo con las otras corrientes. A pesar de la diversidad, la literatura del periodo tuvo una característica en común, la búsqueda y la redención del pueblo; el pueblo era el centro de la preocupación de los intelectuales, pero al mismo tiempo, era la muestra de una nacionalidad que parecía no agradar a causa de su primitivismo y salvajismo.⁶

Las políticas culturales de difusión literaria fueron impulsadas desde el periodo de Vasconcelos al frente de la SEP, quien estimuló la reproducción de libros y revistas para abastecer bibliotecas y escuelas. Por este motivo, en 1921 ordenó que los Talleres Nacionales Gráficos pasaran a ser parte de la Universidad Nacional a fin de que el departamento de Bibliotecas tuviera una dirección de publicaciones. Desde 1924 José Manuel Puig Casauranc, sucesor de Vasconcelos en la SEP, prometió publicar obras mexicanas que mostraran la vida propia del mexicano, revestida de su dureza y severidad, de su sufrimiento y desesperación, alejada de todo amaneramiento, del ambiente idílico y del barroquismo, es decir, promovió la creación de una literatura que mostraba la importancia y la gravedad de la situación actual.⁷

Monsiváis cita una carta que José Clemente Orozco envió a Luis Cardoza y Aragón en noviembre de 1935 en la cual subrayó la importancia del teatro para el muralismo,

la pintura... no vive ni puede vivir sola... Ahora bien, ¿cuáles han sido y son estas influencia en México? Son las principales: Arqueología, Artes populares

las masas populares. Shifra M. Goldman, "Six women artists of Mexico", *Woman's art journal*, no. 3-2, winter 1983, p.2

⁶ Carlos Monsiváis, "Notas sobre la cultura mexicana en el siglo XX", en Daniel Cosío Villegas (coord.), *Historia general de México...*, p. 1447.

⁷ Carlos Monsiváis, "Notas sobre la cultura mexicana en el siglo XX", en Daniel Cosío Villegas (coord.), *Historia general de México...*, p. 1446.

y Teatro. Esto usted lo sabe mejor que yo, pero yo quiero mencionar especialmente *El Teatro*. En el caso particular de la pintura mural de 1922-35, el teatro fue la más poderosa influencia en la pintura mural, algo así como el 80%... Puede fácilmente imaginarse qué clase de obras se representaba entre actores y público. Las leperadas estallaban en el ámbito denso y nauseabundo y las escenas eran frecuentemente de lo más alarmante. Sin embargo, había mucho ingenio y caracterizaciones estupendas de Beristáin y Acevedo, quienes creaban tipos mariguanos, de presidiarios o gendarmes maravillosamente. Las “actrices” eran todas antiquísimas y deformes. Posteriormente, este género de teatro degeneró (no es paradoja), se volvió político y propio para familias. Se hizo turístico. Fue introducido el coro de tehuanas con jícaras, charros negros y canciones sentimentales y cursis por cancioneros de Los Ángeles y San Antonio, Texas, cosas todas éstas verdaderamente insoportables y del peor gusto, pero caras a las familias decentes de las casas, de apartamentos o de vecindad, como antes se llamaban. El castigo no se hizo esperar, todo acabó en el horrible radio con sus locutores, magnavoces y necesidades interminables.⁸

Orozco resume en esa cita lo que iba a pasar en el teatro durante las décadas de los 20 y 30, con la inclusión de los temas folclóricos al ambiente revolucionario en el teatro chico metido en la corriente nacionalista. El llamado drama de vanguardia correspondió a una práctica artística de una determinada élite intelectual, aunque en México el sentido de vanguardia estuvo vinculado con la necesidad de ir hacia la gran masa popular y de darle un sentido social al fenómeno escénico: ya fuese en una perspectiva educativa o como propaganda para una ideología; ya fuese a favor o contra la revolución mexicana; y por supuesto, para afrontar el programa de modernidad y progreso pero revalorizando el pasado para exponerlo a las masas.⁹ El género teatral del sainete lírico o del teatro chico, muy en boga desde el último cuarto del siglo XIX, rápidamente se enlazó, a partir de la segunda década del siglo XX, con los temas revolucionarios y las costumbres mexicanas de

⁸ Carlos Monsiváis, “Notas sobre la cultura mexicana en el siglo XX”, en Daniel Cosío Villegas (coord.), *Historia general de México...*, pp. 1536-1537.

⁹ Alejandro Ortiz Bullé-Goyri, *Cultura y política en el drama mexicano posrevolucionario (1920-1940)*, Unidad de Investigación de la Universidad de Alicante-Centro de Estudios Iberoamericanos Mario Benedetti, Colección Cuadernos de América sin nombre, núm. 20, 2007, pp. 26 y 47.

tendencia nacionalista, creando una mezcla entre el sainete costumbrista con el político. Lo mismo sucedió con la dramaturgia teatral porfirista y las vanguardias europeas llegadas a México que se mezclaron con el ambiente revolucionario de la década de los 20, dando origen al Teatro Sintético en diferentes tendencias: el Teatro Regional, el Teatro Abierto y el Teatro de Masas, por mencionar las de tendencia nacionalista.

El apoyo decisivo del Estado al teatro lo dio Narciso Bassols como Secretario de Educación Pública de 1931 a 1934. Bassols se interesó por potenciar a grupos que lo mismo difundían una crítica política que una propuesta artística vanguardista. Aparecieron el Teatro de Orientación, el Teatro de Ahora, el teatro educativo de muñecos y los proyectos del director Julio Bracho con Los Escolares del Teatro y Teatro de la Universidad. Con estos grupos se buscó profesionalizar el teatro sin ligarlo forzosamente a las preocupaciones políticas del momento pero sin desentenderse de la reflexión crítica de la realidad nacional y del manifiesto apoyo al programa socialista mexicano. Estos grupos artísticos terminarían por hacer público su compromiso con la revolución y crearían productos culturales que mezclaban la visión socialista con la vanguardista.¹⁰

Las piezas teatrales, las obras literarias, la música, las pinturas e ilustraciones expuestas aquí, portaron una opinión sobre el estado político y social del país pero cargaron también propuestas culturales de la identidad nacional del mexicano e interpretaciones de la revolución, las cuales estarían influidas y definidas según el proyecto ideológico que consiguiera implantarse en el gobierno. Además, estas obras, al compartir creadores, temáticas y perspectivas, tuvieron un diálogo con el cine de la época. Antes de abordar las expresiones culturales he considerado necesario hacer una presentación de los grupos intelectuales y artísticos que se convirtieron en los creadores de las representaciones nacionalistas y revolucionarias de las primeras dos décadas inmediatas al final del conflicto bélico.

¹⁰ Antonio Magaña Esquivel, “El teatro y el cine”, en Jaime Torres Bodet (et. al.), *México, 50 años de Revolución...*, pp. 372-373.

2.1. MOVIMIENTOS INTELECTUALES: EL ATENEO, LA GENERACIÓN DEL 15 Y LOS CONTEMPORÁNEOS

Los miembros del Ateneo de la Juventud, La Generación del 15 y los Contemporáneos propusieron interpretaciones de la revolución y de los gobiernos en el poder. Estos grupos se mantuvieron en constante diálogo con la filosofía positivista heredada del porfirismo, en algunas ocasiones debatiéndola, en otras negándola, pero nunca divorciándose de ella, sino más bien actualizándola. Hay que remarcar que los miembros de estos grupos no se quedarán inmóviles en ellos, sino que se movieron creando proyectos artísticos comunes.

El Ateneo de la Juventud

El 28 de octubre de 1909 se fundó el Ateneo de la Juventud compuesto por José Vasconcelos, Alfonso Reyes, Antonio Caso, Pedro Henríquez Ureña, Martín Luis Guzmán, Luis Cabrera, Julio Torri, Enrique González Martínez, Rafael López, Roberto Argüelles Bringas, Eduardo Colín, Joaquín Méndiz Bolio, Rafael Cabrera Peña, Isidro Fabela, Manuel de la Parra, Mariano Silva y Aceves, Diego Rivera, Roberto Montenegro, Ramos Martínez, Manuel Ponce y Julian Carrillo, quienes comenzaron a reunirse para leer los clásicos de la literatura y de la filosofía moderna como Schopenhauer, Kant, Boutroux, Eucken, Bergson, Poincaré, William James, Wundt, Nietzsche, Schiller, Lessing, Winkelman, Taine, Ruskin, Wilde, Menéndez Pelayo, Croce y Hegel.¹¹

Los ateneístas se convirtieron en un movimiento intelectual de crítica al positivismo y al determinismo biológico spenceriano mas compartieron el principio de la educación laica y racional promovida por Gabino Barreda y Justo Sierra.¹² Monsiváis resume la sustancia mitológica del Ateneo: una generación con claridad y unidad de propósitos que destruyó las bases sociales y educativas del positivismo, propició el retorno al humanismo y a los clásicos; fueron precursores directos de la revolución, condenaron el porfirismo carente de valores humanistas o cristianos que estaba al margen de las preocupaciones metafísicas,

¹¹ Juan Hernández Luna, “El Ateneo de la Juventud”, *La Revista de filosofía*, año XI, núm. 1, Argentina, Buenos Aires, 1925, en Fernando Curiel Defossé, *Conferencias del Ateneo...*, 2000, p. 10.

¹² Laura A. Moya López, “Pedro Henríquez Ureña: La identidad cultural hispanoamericana en ‘la utopía de América’”, *Estudios de Historia Moderna y Contemporánea de México*, vol. 20, UNAM, 2000, p. 28.

desentendido de la miseria y obsesivamente colonizado¹³. Vasconcelos describió los roles que cada uno, a su parecer, tenían dentro del funcionamiento del grupo:

Nuestra agrupación la inició Caso con las conferencias y discusiones de temas filosóficos, en el salón del Generalito, de la preparatoria, y tomó cuerpo de Ateneo con la llegada de Henríquez Ureña... La batalla filosófica contra el positivismo. El abanderado fue siempre Caso... Racionalista, idealista con Caso, antiintelectualista, voluntarista y espiritualizante en mi ánimo -mientras que Pedro Henríquez Ureña, Alfonso Reyes, Alfonso Cravioto le dieron una dirección cultista.¹⁴

Para ellos el caos era inmoralidad, porque la moral era, en última instancia, el verdadero nombre del impulso constructor, del principio de civilización. Por tanto, la parte política les parecía innecesaria en una sociedad incipiente. Consideraban primario la urgencia de producir y de educar en un ambiente moral y ordenado, por eso el estallido de la guerra civil alteraba su tranquilidad y los llevaba a trabajar para el gobierno de Victoriano Huerta, ya que estaban contra el anquilosamiento de las artes pero no del sistema -aunque Vasconcelos y Guzmán participaron temporalmente en el villismo y Luis Cabrera en el carrancismo-. A ellos la revolución les pareció un desastre, sobre todo el zapatismo porque representaba el derrumbe de las certezas.¹⁵ En 1925 Henríquez Ureña era consciente de la importancia del movimiento al que había pertenecido y al mismo tiempo reconocía el desinterés del Ateneo por la política:

Las actividades de nuestro grupo no estaban ligadas (salvo la participación de uno que otro de sus miembros) a las de los grupos políticos; no había entrado en nuestros planes el de asaltar las posiciones directivas en la educación pública, para las cuales creíamos no tener edad suficiente (¡después los criterios han cambiado!) y sólo habíamos pensado hasta entonces en la

¹³ Carlos Monsiváis, “Notas sobre la cultura mexicana en el siglo XX”, en Daniel Cosío Villegas (coord.), *Historia general de México...*, pp. 1393-1396.

¹⁴ José Vasconcelos, *Ulises criollo*, Porrúa, col “sepan cuantos...”, México, 2001, pp. 196-197.

¹⁵ Carlos Monsiváis, “Notas sobre la cultura mexicana en el siglo XX”, en Daniel Cosío Villegas (coord.), *Historia general de México...*, p. 1403. Carlos Monsiváis, *La cultura mexicana...*, p. 28.

renovación de las ideas. Habíamos roto una larga opresión, pero éramos pocos...¹⁶.

Representaron el regreso de las preocupaciones metafísicas y su meta fue la autonomía de la cultura para la reorganización de la sociedad empobrecida. Exigían libertad de pensamiento y de investigación, una cultura exenta de imposiciones políticas que no dependiera del gobierno y de sus cambios, no debían sujetarse a las ideas rudimentarias de los políticos, pretendían la separación de la cultura y del Estado y romper con la servidumbre cultural colonial la cual denotaba pobreza social y cultural.¹⁷

La preocupación por lo mexicano y lo hispanoamericano fue otra de las características del grupo ateneísta. Para Caso, Vasconcelos, Reyes y Ureña, España era el punto de convergencia intelectual y la referencia inmediata a la herencia cultural latina y humanista. España era la madre de la cultura americana, había volcado por completo su cultura, sus instituciones y sus leyes que no fueron eficaces porque España se encontraba en crisis, pero sí pudo fundar escuelas y universidades para difundir la ciencia de que tenía conocimiento.¹⁸

El grupo tuvo la oportunidad de llevar a la práctica sus ideas a través de dos instituciones: en 1911 con la creación de la Universidad Popular Mexicana obedeciendo a su principio de no aceptar ayuda de los gobiernos; y en 1913, con su participación en la Escuela de Altos Estudios, en donde fundaron los cursos de humanidades y ciencias. Pero sería durante el periodo presidencial de Álvaro Obregón (1920-1924) cuando José Vasconcelos, nombrado primer Secretario de Educación Pública, impulsaría su proyecto

¹⁶ Pedro Henríquez Ureña, “La Revolución y la cultura en México”, *La Revista de filosofía*, año XI, núm. 1, Argentina, Buenos Aires, 1925, en Fernando Curiel Defossé, *Conferencias del Ateneo de la Juventud...*, pp. 147-148.

¹⁷ Laura A. Moya López, “Pedro Henríquez Ureña...”, p. 38.

En 1915 Martín Luis Guzmán explicaba el asunto del colonialismo cultural: “Bien a causa de nuestra pereza mental; bien por estar acostumbrados al brillo e interés de los últimos aspectos del pensamiento europeo, no buscamos tener vida intelectual auténtica ni lo que arranca del corazón mismo de los problemas sociales mexicanos. Estamos condenados a cierta condición perdurable de dilettanti”. Carlos Monsiváis, “Notas sobre la cultura mexicana en el siglo XX”, en Daniel Cosío Villegas (coord.), *Historia general de México...*, p. 1402.

¹⁸ Laura A. Moya López, “Pedro Henríquez Ureña...”, p. 90. Juan Hernández Luna, “El Ateneo de la Juventud”, *La Revista de filosofía*, año XI, núm. 1, Argentina, Buenos Aires, 1925, en Fernando Curiel Defossé, *Conferencias del Ateneo...*, p. 18.

educativo y nacionalista, convirtiéndose en la base para las posteriores políticas culturales.¹⁹

La Generación del 15

Este grupo estuvo conformado por Vicente Lombardo Toledano, Manuel Gómez Morín, Alfonso Caso, Teófilo Olea y Leyva, Miguel Palacios Macedo, Alberto Vázquez del Mercado, Manuel Toussaint, Narciso Bassols, Antonio Castro Leal y Daniel Cosío Villegas. Se dieron a la tarea de revestir de carácter ideológico a la revolución tras los acontecimientos que ellos resintieron como traumáticos, fundamentalmente la represión huertista que pareció, con su triunfo, crear la idea de que la democracia era imposible. Posteriormente, con el clímax del movimiento villista y zapatista en la toma de la ciudad de México a finales de 1914 e inicios de 1915, temieron que el movimiento revolucionario fuera únicamente una revuelta desordenada destinada a satisfacer los caprichos de la “bola”.²⁰

Estos intelectuales participaron en la vida pública de México, reconocieron la existencia de la revolución pero rechazaron sus elementos populares, consagraron su novedad y buscaron igualar la idea de una evolución “mística” con la de una revolución. Así, Gómez Morín diría que a partir de 1915 nació la *Revolución*, anulando el fenómeno social de los ejércitos campesinos pero reconociendo la importancia del agrarismo, incluyendo el problema obrero y reivindicando la nacionalidad de los recursos naturales. De él, subraya Monsiváis, saldrá la “tesis que poblará estudios históricos y literarios: la Revolución adquiere Ser cuando toma conciencia intelectual (moral) de su proceso. Antes, sólo puede ser observada como la matanza casi gratuita entre bandos inconscientes. Para esta élite, el mundo revolucionario no está en el futuro sino en el pasado.”²¹ Construir el país significó multiplicar instituciones: Gómez Morín creó la ley, los estatutos y la organización del Banco de México y los correspondientes del Banco de Crédito Agrícola, luego, en 1939,

Pedro Henríquez Ureña, “La Revolución y la cultura en México”, *La Revista de filosofía*, año XI, núm. 1, Argentina, Buenos Aires, 1925, en Fernando Curiel Defossé, *Conferencias del Ateneo de la Juventud...*, p. 148.

²⁰ Carlos Monsiváis, “Notas sobre la cultura mexicana en el siglo XX”, en Daniel Cosío Villegas (coord.), *Historia general de México...*, pp. 1406-1407.

²¹ Carlos Monsiváis, “Notas sobre la cultura mexicana en el siglo XX”, en Daniel Cosío Villegas (coord.), *Historia general de México...*, p. 1410.

fundó el Partido de Acción Nacional (PAN); Lombardo Toledano fue gobernador interino de Puebla, participó durante 1936 en la organización de la Confederación de Trabajadores de México (CTM), y fundó el Partido Popular y la Universidad Obrera de México; Narciso Bassols fue Secretario de Educación Pública, de Gobernación y de Hacienda en diferentes periodos presidenciales de 1930 a 1934; Cosío Villegas creó el Fondo de Cultura Económica (FCE), la Casa de España en México (Colmex) y fue el principal organizador de la Escuela de Economía de la UNAM.²²

Los contemporáneos

Contemporáneos fue una revista aparecida de 1928 a 1931 y que dio nombre al trabajo de un grupo artístico que tuvo vida de 1920 a 1932: Carlos Pellicer, Elias Nandino, Salvador Novo, Jorge Cuesta, Gilberto Owen, Bernardo Ortiz de Montellano, Xavier Villaurrutia, Enrique González Rojo, José Gorostiza y Jaime Torres Bodet. Estuvieron, además, en esta tendencia artística, aunque no pertenecieron oficialmente al grupo: Samuel Ramos, Rubén Salazar Mallén, Octavio G. Barreda, Ermilio Abreu Gómez, Bernardo Gastélum, Luis Cardoza y Aragón, Carlos Chávez, Celestino Gorostiza, Rodolfo Usigli, Agustín Lazo, Rufino Tamayo, Julio Bracho, María Izquierdo, Antonio Ruiz *El corcito*, Julio Castellanos y Manuel Rodríguez Lozano²³.

Fueron impulsados por el mecenazgo de Vasconcelos quien se rodeó de artistas e intelectuales para desarrollar su tarea civilizadora. Tras la salida de Vasconcelos de la SEP el proyecto cultural de los Contemporáneos no coincidió con las propuestas oficiales porque se dio impulso a una política cultural ligada a la cultura popular. Promovieron algunas revistas como *México moderno* (1920-1923), *La falange* (1922-1923), *Antena* (1924), *Ulises* (1927-1928), y por supuesto *Contemporáneos* (1928-1931). Contribuyeron a vivificar el teatro en la tradición española y por tanto, a la renovación del teatro mexicano contemporáneo con los grupos de teatro experimental *Ulises* (1928) y *Orientación* (1932). Fundaron el primer cine club del país y Xavier Villaurrutia ejerció la crítica cinematográfica, además, con Novo escribió los guiones de las películas *Vámonos con*

²² Carlos Monsiváis, “Notas sobre la cultura mexicana en el siglo XX”, en Daniel Cosío Villegas (coord.), *Historia general de México...*, p. 1415.

²³ Carlos Monsiváis, *La cultura mexicana...*, p. 169.

Pancho Villa (Fernando de Fuentes, 1936) y *El signo de la muerte* (Chano Urueta, 1939). Se distanciaron del programa populista de los gobiernos revolucionarios y se decían completamente apolíticos, se inclinaron por una línea europeizante y buscaron incluir la cultura mexicana en un contexto internacional.²⁴

Su proyecto incluía expresiones de la cultura mexicana -la música, el teatro, la literatura, la pintura y la ilustración- que ponían al servicio de la educación y del gobierno. Es decir, no negaban la importancia de las tradiciones de México en el proceso nacionalista, pero se rehusaban a convertir la tradición en un molde inapelable. Al mismo tiempo, en su propósito universalista, recogían artículos e ilustraciones de artistas europeos, hispanoamericanos y norteamericanos. Villaurrutia lo declaró en una entrevista que le hizo José Luis Martínez en 1940: “nuestra misión más importante fue la de poner en contacto, en circulación, a México con lo universal. Tratamos de dar a conocer las manifestaciones contemporáneas del arte; de abrir el camino para el conocimiento de las literaturas extranjeras.”²⁵

La ausencia del tema político-social de las obras de los Contemporáneos, en medio de la politización cultural de México, provocó que se les acusara de extranjerizantes, faltos de nacionalismo o mexicanismo, traidores de la revolución, elitistas, deshumanizados y negligentes con las masas. Además, agrega Monsiváis, el hecho de que varios de ellos fueran homosexuales desató una controversia por la “moral pública”, colocándolos en el centro de una campaña puritana y machista que buscaba eliminar sus influencias públicas.²⁶

²⁴ “Obras escogidas de Jaime Torres Bodet”, FCE, México, 1983, p. 331, citado por Concepción Reverte Bernal, “Los contemporáneos: vanguardia poética mexicana”, *RILCE*, vol. II, núm. 2, 1986, p. 262-271.

Carlos Monsiváis, “Notas sobre la cultura mexicana en el siglo XX”, en Daniel Cosío Villegas (coord.), *Historia general de México...*, pp. 1435-1438.

²⁵ “Entrevista con Xavier Villaurrutia”, *Tierra nueva*, año I, núm. 2, marzo-abril, 1940, p. 75, citado por Concepción Reverte Bernal, “Los contemporáneos...”, pp. 262-263.

²⁶ Ermilo Abreu Gómez en una crítica al grupo oficial los calificó de “continuación europeizante de la *Revista Azul* y *La Revista Moderna*, vivían de espaldas a México”. Raúl Leiva autor de *Imagen de la poesía mexicana contemporánea*, los criticó por su falta de interés por el orden social y su desgano para ligarse a su pueblo en búsqueda de iluminarlo desde los planos fundamentales de la poesía destinada a la colectividad.

Andrés Henestrosa, en *Veinticinco años de poesía mexicana*, los llamó reaccionarios y traidores a la Revolución, además el nacionalismo literario equivalía a la hombría y al valor, los Contemporáneos carecían de ambas virtudes.

En su defensa, Ortiz de Montellano en *Literatura de la revolución y literatura revolucionaria*, puntualizó que el hacer una literatura sobre el tema de la revolución no suponía forzosamente su calidad literaria y que no era necesario hacer una literatura revolucionaria si se considera que "el arte es revolucionario por sí y en sí mismo."²⁷ Gilberto Owen anotó: "...nacidos, crecidos en respirar aquel aire joven de México, nos identificaba un afán de construir cosas nuevas, de adoptar posturas nuevas ante la vida. Sentíamos esto lo único revolucionario y más sincero que tomar simplemente lo viejo y barnizarlo y escribir encima: '¡Viva la revolución!'" Sin embargo, en otros, como José Gorostiza, la dura campaña les llevó a retractarse, "Hemos estado equivocados. Y yo me dispongo a rectificar....Las modas europeas solo nos proporcionaban una satisfacción temporal...yo rectifico mi actitud europeizante".²⁸

Esta polémica cultural, de europeizantes, se había planteado desde inicios de la década de los 20 con la aparición del movimiento estridentista creado por List Arzubide y Manuel Maples Arce. Ellos proponían una visión de lo urbano y rural mexicano desde una retórica que resaltaba el rompimiento con la tradición, la desacralización de las convenciones y mitos sociales, el desdén hacia la burocracia y el regocijo en la modernización tecnológica del país. Los estridentistas retomaron el uso futurista del lenguaje, del cubismo analítico y de la creación de una composición conceptual con fragmentos de múltiples realidades en una relación formal poética. Su obra gráfica se remitió constantemente a símbolos de la modernidad: la radio, el andamio, el rascacielo, todos ellos indicadores del cambio cultural y material. Para 1927 su obra ya estaba influenciada por la iconografía rural e histórica asociada a la revolución mexicana, la cual apareció en los grabados de Leopoldo Méndez de la revista *Horizonte*, fundada en 1928 en Jalapa, Veracruz.²⁹ En ella difundieron un

Su pintura no compartía las imágenes y actitudes del muralismo oficial encabezado por Diego Rivera, quien los incluiría en los muros de la SEP, Orozco los satirizaría en *El machete* con el dibujo *Los anales* y Antonio Ruiz retrataría a Novo, Montenegro y Villaurrutia a la cabeza de una procesión contra el pueblo.

Concepción Reverte Bernal, "Los contemporáneos...", p. 272. Carlos Monsiváis, *La cultura mexicana...*, pp.173-176.

²⁷ Concepción Reverte Bernal, "Los contemporáneos...", p. 273.

²⁸ Carlos Monsiváis, *La cultura mexicana...*, pp. 175 y 177.

²⁹ Karen Cordero Reiman, "Ensueños artísticos: Tres estrategias plásticas para configurar la modernidad en México, 1920-1930", *Modernidad y modernización en el arte mexicano* (catálogo de exposición en el Museo Nacional de Arte), INBA, México, 1991, pp. 53-65

contenido más social en su literatura, sin embargo, la propuesta no tuvo muchos seguidores porque se mantuvo alejada de las masas y de la propuesta oficial del nacionalismo vernáculo. A partir de entonces, los estridentistas se dispersaron en otros movimientos ligados con el socialismo.³⁰

Por entonces, Salvador Novo y Xavier Villaurrutia, apoyados por la mecenas Antonieta Rivas Mercado, se unieron a los poetas José y Celestino Gorostiza, Enrique Jiménez Domínguez, Rafael Nieto, y los pintores Roberto Montenegro, Manuel Rodríguez Lozano y Julio Castellanos, para fundar en 1928 el Teatro de Ulises. Querían hacer, simplemente y sin importar la nacionalidad, buen teatro. Importaron, tradujeron y adaptaron obras extranjeras que los empresarios mexicanos no se atrevían a llevar a sus teatros por miedo al fiasco comercial. Los *Contemporáneos* quisieron mostrar que la búsqueda de universalidad cultural del grupo no estaba desentendida de la cultura nacional, sino que su proyecto pretendía partir de lo local para después encontrar su lugar en la cultura universal mezclando la tradición popular con el vanguardismo cultural.³¹

Esta tendencia la continuó Julio Bracho, quien fue uno de los primeros directores de escena según el canon de modernidad europea. Bracho se dio a la tarea de profesionalizar el oficio de actor teatral, interesándose por los problemas de dirección y de formación de nuevos actores. De su trabajo con los Escolares del Teatro, apoyado por el escenógrafo Carlos González³² y el Departamento de Bellas Artes de la SEP (BA-SEP) fundó en 1931 la

³⁰ Francisco Javier Mora, “El estridentismo mexicano: señales de una revolución estética y política”, *Anales de Literatura Hispanoamericana (Universidad Complutense)*, núm. 29, 2000, pp. 257-275.

³¹ Antonio Magaña Esquivel, “El teatro y el cine”, en Jaime Torres Bodet (et. al.), *México, 50 años de Revolución...*, pp. 374-380. Alejandro Ortiz Bullé-Goyri, “El teatro indigenista mexicano de los años veinte: ¿Orígenes del teatro popular mexicano actual?”, *Latin American Theatre Review*, autumn, 2003, pp. 85-86.

³² Carlos González “fue el escenógrafo de mayor trascendencia de todos sus contemporáneos, si pensamos que participó activamente, casi en todos los grupos y movimientos de renovación teatral y fue él quien tuvo la suerte de diseñar la escenografía para el montaje de *La verdad sospechosa* de Juan Ruiz de Alarcón, con que se inauguró el Palacio de Bellas Artes en 1934. Lo interesante de su caso es que a pesar de su ubicación dentro del nacionalismo en la plástica, en sus propuestas escenográficas se observan claramente elementos que corresponden a las vanguardias, como es el caso de sus diseños para el Teatro Mexicano del Murciélago, los cuales se emparentan con algunos de los diseñados por el soviético Eisenstein, o sus propuestas de incorporación de proyecciones cinematográficas en los montajes del Teatro de Ahora...” En nota al pie 10, en Alejandro Ortiz Bullé-Goyri, “El teatro indigenista mexicano de los años veinte...”, p. 90.

sala *Orientación*. Con ellos montó *Proteo*, escrita por Francisco Monterde, a fin de mostrar las aspiraciones universalistas del grupo vanguardista mexicano con temáticas y ambientes no nacionalistas sino con temas y personajes clásicos o mitológicos. Al año siguiente formó el grupo de Teatro de Orientación. José Gorostiza, director de BA-SEP, encargó a su hermano Celestino la dirección de este teatro con la misión de orientarlo hacia todo lo que afectara a los intereses, situaciones o problemas colectivos pero universalmente humanos. Bracho buscó, además, crear un teatro que, si bien estuviera comprometido con la política socialista de Bassols y Cárdenas, no dejara del lado la incorporación de influencias vanguardistas internacionales. De las Escuelas Nocturnas de Arte para Trabajadores organizó en 1933 el grupo Trabajadores del Teatro con el cual, apoyado por Bassols, escenificó *Lázaro* de Eugene O'Neill, *El Santo Samán* de Mauricio Magdaleno, *Los que vuelven* y *San Miguel de las Espinas* de Juan Bustillo Oro. En 1936 siguió trabajando con los estudiantes Universitarios del Teatro hasta que, en 1938, Celestino Gorostiza volvió a retomar el Teatro de Orientación y lo dividió en tres grupos dirigidos por Xavier Villaurrutia, Rodolfo Usigli y Julio Bracho quienes recuperaron el objetivo artístico y cosmopolita, más que político, del Teatro Ulises.³³

Mención especial quiero dedicar al ensayo de Samuel Ramos *El perfil del hombre y la cultura en México* (1934). Ramos no perteneció oficialmente al grupo de los contemporáneos. Sin embargo, sus ideas, lo mismo que las de Jorge Cuesta y Rodolfo Usigli –estos como defensores de los argumentos de Ramos en la ensayística y el teatro-, se plantearon como una crítica y contestación al nacionalismo cultural popular promovido por el Estado. Ramos intentó, a partir de la historia y la psicología, escudriñar el Ser y el carácter del mexicano para explicar las razones de su atraso con respecto a otros países, principalmente de Europa y Estados Unidos de América (EUA). Su libro fue “un ensayo de caracterología y de filosofía de la cultura... [con el objetivo de] encontrar una teoría que explicara las modalidades originales del hombre mexicano y su cultura”³⁴. El arquetipo del

³³ Alejandro Ortiz Bullé-Goyri, *Teatro y vanguardia en el México posrevolucionario (1920-1940)*, Universidad Autónoma Metropolitana, México, 2005, pp. 210-222.

Alejandro Ortiz Bullé-Goyri, *Cultura y política en el drama mexicano...*, pp. 59-60 y 83-84.

Carlos Monsiváis, *La cultura mexicana...*, pp. 458-459

³⁴ Samuel Ramos, *El perfil del hombre y la cultura en México*, Espasa-Calpe, col. Austral, México, 1951, p. 10.

carácter mexicano lo encontró en “el pelado”, un personaje que vivía en la urbe tras haber migrado del campo pero que no conseguía involucrarse en la vida moderna y se había creado un código de conducta, un carácter y formas de expresión propias de su grupo: “el pelado pertenece a una fauna social de categoría ínfima y representa el desecho humano de la gran ciudad”.³⁵ El resultado fue descubrir que el gran problema del mexicano era su complejo de inferioridad manifiesto en su manía por imitar moldes extranjeros que no se ajustaban a la realidad mexicana. Su conclusión era una advertencia contra el nacionalismo que pretendía cerrar las puertas a toda influencia extranjera, lo que significaría dejar escapar los elementos universales que ayudarían al mexicano a involucrarse en el progreso y la modernidad.

El análisis de Ramos y sus secuelas en trabajos como los de Cuesta en la prensa periódica –entre 1930 y 1937 publicó más de 80 artículos haciendo crítica del nacionalismo cultural-y los de Usigli en el teatro –con *El gesticulador* en 1937- señalaron la pertinencia del diagnóstico de Ramos e hicieron que su trabajo fuera criticado por los intelectuales nacionalistas. Pero al mismo tiempo ofreció una fuente de reconocimiento de dichos síntomas del mexicano que aparecerían en otras expresiones culturales como la cinematografía mexicana.³⁶

Los Contemporáneos -incluyendo a los que no pertenecían oficialmente- estuvieron políticamente activos, llegaron a formar parte del gobierno en los aparatos culturales y difundieron su definición del nacionalismo y de la revolución a través de soportes artísticos masivos, el cine y el teatro.

³⁵ Samuel Ramos, *El perfil del hombre...*, p. 53.

³⁶ Anne T. Doremus, *Culture, politics, and national identity in Mexican literature and film, 1929-1952*, Peter Lang, USA, 2001, pp. 89-93.

2.2. LA REVOLUCIÓN CRITICADA Y PESIMISTA

Ya fuera por temor a la revuelta popular o al cambio político o por desilusión ideológica, desde el programa cultural vasconcelista empezaron a aparecer manifestaciones que criticaban el movimiento revolucionario y las gestiones de los distintos gobiernos emanados de él. Estas expresiones tendían a quitarle el aura mitológica que los programas oficiales estaban creando. En su lugar, proponían elementos narrativos e iconográficos ligados a los conflictos actuales. No es que fueran opuestos al gobierno -de hecho tuvieron el apoyo de Bassols y Cárdenas- sino que se preocuparon por desmitificar el movimiento y de enfrentarlo con la realidad.

José Clemente Orozco había viajado a EUA en 1930 para impartir cursos y pintar *Prometeo* en los Ángeles, además de una serie de frescos en Nueva York y Hanover que le sirvieron para difundir el arte mural y su visión de la historia mexicana. Antonio Castro Leal, jefe del BA-SEP, lo hizo volver para firmar, el 5 de agosto de 1934, el convenio para pintar uno de los muros del Palacio de Bellas Artes. Ahí creó su mural *Katharsis* (Foto 1) como una alegoría a la devastación causada por la guerra, una crítica a la sociedad de masas y una denuncia a los peligros del desarrollo tecnológico. Planteaba, como posibilidad de

Foto 1

redención, la necesidad de una destrucción renovadora simbolizada por el fuego purificador.³⁷ En este mural dejó el sentimiento característico de su obra, la tristeza y la fatiga por la guerra. Años después en su autobiografía hizo una breve reflexión sobre el muralismo y el nacionalismo de la época:

Eran los días en que se llegó a creer que cualquiera podía pintar y que el mérito de las obras sería mayor mientras mayores fueran la ignorancia y estupidez de los autores... muchos creyeron que el arte precortesiano era la verdadera tradición que nos correspondía y llegó a hablarse del “renacimiento” del arte indígena... El nacionalismo agudo hacía su aparición. Ya los artistas mexicanos se consideraban iguales o superiores a los extranjeros.³⁸

Orozco difería, entre otros aspectos, de Diego Rivera y David Alfaro Siqueiros en el sentido de que no creía que se pudiera reconstruir la imagen prehispánica del indígena como la más pura de la actual nación. Él consideraba la comunión de objetivos, ideas y razas en línea directa desde lo indígena, español y contemporáneo, sin mostrarse seducido por las posturas socialistas, bien que su pintura fuera explícitamente maniquea -la figura maligna del español le servía como referente para que la historia futura de la nación

Foto 3

Foto 2

³⁷ Shifra M. Goldman, “Siqueiros and three early murals in Los Angeles”, *Art Journal*, College Art Association, vol. 33, no. 4, summer 1974, pp. 321- 324.

Museo del Palacio de Bellas Artes, Murales, consultado 10/08/2013 <http://museopalaciodebellasartes.gob.mx/multimedia/index.php?cod=katharsis>

³⁸ José Clemente Orozco, *Autobiografía*, Cultura-SEP, México, 1971, pp. 58-61.

mexicana evitara repetir los errores del pasado-. Su pintura, a diferencia de la serenidad y agresividad de Rivera y Siqueiros, más envueltos en la discusión ideológica, no cantaba “el éxito a la Revolución”, sino que lloraba “la fatiga de la lucha”, su pintura era “una pregunta sobre la historia de México y el hombre”.³⁹

La tendencia crítica sobre los gobiernos emanados de la revolución se concentró en la publicación de *El Machete* que se jactaba de tener entre sus filas a más de 30 dibujantes y grabadores que compartían una posición contestataria frente al gobierno de Calles⁴⁰. En él, Xavier Guerrero comenzó a elaborar la iconografía de los campesinos como miembros del proletariado rural. En el segundo número de la revista, un grabado de Guerrero aparecía en la primera plana con la frase “la tierra es de quien la trabaja con sus manos” (foto 2) y la imagen tenía en el centro a un

agente federal presidiendo una discusión acerca de la división de la tierra, tiene un brazo extendido y con el otro desenrolla un plano en la mesa, está rodeado por un grupo numeroso de campesinos hombres y mujeres, arriba de ellos hay un diablo que abraza dos figuras etiquetadas como “terrateniente” y ‘burguesía’, mientras que un martillo y una hoz flotan separados en cada una de las esquinas inferiores.⁴¹

Esta imagen fue similar a la que Rivera pintaba al mismo tiempo en el Patio de Fiestas en 1924 y que repetiría en Chapingo en 1926, situación que se puede comprender porque

³⁹ Jorge Alberto Manrique, “El proceso de las artes, 1910-1970”, en Daniel Cosío Villegas (coord.), *Historia general de México...* pp. 1367. Robert Pring-Mill, “The Conscience of a Brave New World: Orozco”, *Oxford Art Journal*, vol. 4, no. 1, July 1981, p. 48.

⁴⁰ *El Machete* fue fundado por Siqueiros, Guerrero y Graciela Amador, esposa de Guerrero como administradora. En la declaración de propósitos del primer número Xavier Guerrero, miembro del comité editorial, dejó claro que sería un periódico para el pueblo y de compromiso político:

“Con el arma de la Justicia levantaremos el campo de la tiranía audaz del complot solapado y criminal hacia la hermandad proletaria de México.

Reclamaremos para el Pueblo lo que de derecho le pertenece, tierra, agua, libertad y salvaguardar sus industrias...

Haremos del arte una función social; Trabajaremos (sic) educación racional...

Obreros y campesinos del mundo, Uníos.”

Xavier Guerrero, “Propósitos”, *El Machete, Periódico quincenal*, México, marzo 1924. Catalogado por el International Center for the Arts of the Americas at the Museum of Fine Arts, Houston. Documents of 20th-century Latin American and Latino Art.

⁴¹ John Lear, “La revolución en blanco...”, pp. 132-133.

Guerrero era ayudante de Rivera en sus murales y, por tanto, existía un diálogo entre ambos artistas. Sin embargo, había una diferencia entre las interpretaciones de la reforma agraria: mientras que Guerrero acentuaba la importancia de “las manos” a manera de denuncia por los limitantes vistos en la ejecución del programa agrario, los murales de Rivera funcionaban como una declaración de los logros alcanzados por la revolución. Guerrero (foto 3) realizó una segunda imagen referente a la lucha campesina. Corresponde a un retrato de Zapata acompañado de un corrido para conmemorar el quinto aniversario de su asesinato: la imagen está dominada por la figura de Zapata con un rifle en la mano y carrilleras en el pecho, su sombrero forma una aureola alrededor de su cabeza con la leyenda “Tierra y Libertad” y un pequeño martillo y una hoz en el borde, “la intensidad de la mirada de Zapata, hacen de ésta una de las imágenes más poderosas de *El Machete* y de toda la iconografía zapatista”.⁴²

Orozco comenzó su contribución con *El Machete* en la edición el 3 de agosto de 1924 y la mantuvo hasta los primeros meses de 1925 con unas 20 imágenes que fueron reproducidas en varias ediciones posteriores. En ellas dejó marcada la división de clases: solo en dos aparecieron los campesinos, en tanto que los obreros, identificados por sus overoles, están en 14. De esa cantidad, en 11 el trabajador es víctima de explotación por la burguesía, reconocible por sus esmóquines, sombreros de copa y exuberancia con el dinero. Cómplices de los burgueses aparecen los imperialistas y el clero. El grupo de enemigos del proletariado queda completado por aquellos trabajadores libres que sirven de esquiroles o que forman parte de sindicatos católicos u oficiales.⁴³ Sus dibujos en *El Machete* fueron una muestra de su expresión crítica. En sus trabajos se identificaba a los enemigos por sus nombres y se daba a los obreros una razón concreta para manifestarse, huyendo de los conceptos abstractos y generalistas que movían al pueblo en masa de forma instintiva, según lo hacían los dibujos y pinturas de Siqueiros y Rivera.⁴⁴ Así, en tres imágenes, por ejemplo, el traidor de la clase obrera quedaba identificado. Se trataba de Luis N. Morones, el líder de la CROM. En una de ellas, un enorme Morones con esmoquin y con los dedos rebosantes de sus característicos diamantes, abraza y besa a un trabajador; en la banda que

⁴² John Lear, “La revolución en blanco...”, pp. 133-134.

⁴³ John Lear, “La revolución en blanco...”, pp. 138-139.

⁴⁴ Beatriz Urías Horcasitas, “Retórica, ficción y espejismo...”, p. 283.

le atraviesa el pecho está la leyenda “Judas Morones”; detrás de ellos hay una fila de capitalistas con sombrero de copa y puñales en la mano. En otro dibujo, el mismo Morones está vestido con atuendo religioso y una mitra de obispo corona su sombrero de copa con un manuscrito con el nombramiento “Industria, comercio y rompimiento de huelgas”, para de esta manera representar que la burguesía y la religión se podían unir para explotar al obrero o provocar que algunos de ellos se convirtieran en traidores. Y en la tercera, Morones y un sacerdote enfermo de sífilis con látigos sobre sus cabezas, someten a un trabajador servil. Orozco se mostró, también, crítico con los rasgos físicos de los obreros. Él no repetiría los tipos viriles pero sufrientes sino que serían ingenuos e inocentes, brutos y deshumanizados por la opresión, corruptibles por el dinero, las prostitutas y/o el poder. En suma, sus imágenes en *El Machete* mostraron poca esperanza para la redención proletaria.⁴⁵

La diferencia entre Orozco y los otros dibujantes radicó en que él se mostraba desconfiado de la representación de las masas como una unidad ideológica, lo que explica en parte por qué nunca se adhirió al PCM. Mientras que Rivera y Siqueiros llenaban sus murales de rostros masculinos, proletarios y valerosos prestos al enfrentamiento contra el explotador, Orozco buscaba formas que criticaran la información y anonadamiento de las

Foto 5

Foto 4

⁴⁵ John Lear, “La revolución en blanco...”, pp. 140-142.

Esta postura crítica fue retomada con la creación de la LEAR en 1933 por Juan de la Cabada -primer presidente-, José Mancisidor, Ermilio Abreu, Rafael F. Muñoz y José Rubén Romero. La organización buscó dar un orden ideológico y formar un programa de acciones que involucraran la creación artística con la acción proselitista en favor de las masas. Y es que, como lo declararon en su carta de principios y reafirmaron en el balance

⁴⁶ Beatriz Urías Horcasitas, “Retórica, ficción y espejismo...”, pp. 282-283.

83

retomó la tradición de las calaveras posadinas para mofarse de la inauguración del Palacio de Bellas Artes. El contenido del número daba consistencia a la portada. En uno de los artículos reseñaba el desfile de organizaciones obreras reformistas como una muestra de manipulación a favor de la escuela socialista que exponía cómo los “apóstoles del socialismo a la mexicana son meros comparsas del gobierno”. En ese sentido se criticaba, en un artículo escrito por Arturo Zepeda, la construcción e inauguración del Palacio de Bellas Artes como “El plastodonte blanco o el Palacio de Bellas Artes”:

Como en tiempos de don Porfirio, al pueblo trabajador se le prohibió asistir, pues ¿de dónde sacar el precio de las localidades cuyo máximo fue de \$65.00 y el más bajo de \$8.00, para las populares “galerías”, con perdón de S.E. el Teatro? Carlos Chávez participó especialmente con su obra musical *Llamadas Proletarias* –en la campaña de demagogia asquerosa desarrollada dentro del Palacio de Bellas Artes.⁴⁸

Dos años más tarde, la LEAR, presidida por Silvestre Revueltas y afín a la política cardenista, organizó el uno de mayo de 1936 su primera *Exposición de Pintura, Dibujo, Grabado, Escultura y Fotografía* con obra de 60 autores que deberían de mostrar el poder del “frente único”, es decir, unir arte con política en favor de los ideales revolucionarios. Además, por ser socialista y popular, debería de aceptar todas las propuestas comprometidas sin importar la calidad de la obra. A esto, sin embargo, llegó una ola de

⁴⁸ Eugenia Revueltas, “La Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios y Silvestre Revueltas”, en Yael Bitrán y Ricardo Miranda (eds.), *Diálogo de resplandores: Carlos Chávez y Silvestre Revueltas*, Conaculta, México, 2002. Documento electrónico en www.fororevueltas.unam.mx, consultado el 23/09/2013.

En la misma nota, la propia Eugenia Revueltas hizo la siguiente lectura del grabado: “En primer término dibuja, desinhibidamente, dos calaveras que representan a Diego Rivera como un rollizo esqueleto trotskista y a Carlos Riva Palacio, atildado y horrible bigotón; en segundo lugar, en el podio a Carlos Chávez con un bigotillo hitleriano, agradeciendo el aplauso del público a su *Sinfonía Proletaria*; hacia el fondo, en un tercer plano, una abigarrada y esquelética orquesta. Toda la portada es una danza macabra en donde el público que sale por los palcos son unas calaveras que aplauden rabiosamente, mientras en el extremo inferior de la portada se ven dos calaveras del pueblo que, a diferencia de todas las otras, están vestidas humildemente y dan la espalda al concierto, pues son expulsadas de la sala por un gendarme. En contraparte, irónico con los títulos “socialistas” del concierto, se muestra un programa que dice a la letra: ‘Hoy *El Sol*, corrido proletario, boleto 25 pesos’. Si, como sabemos, el sueldo mínimo de un trabajador en esos años iba de 50 centavos a un peso diario, es lógico suponer que, aunque la propaganda dijera que Bellas Artes y los espectáculos que allí se exhibían estaban ‘dedicados a las masas populares’, éstas no podían asistir, y de allí la ácida crítica de la portada de Leopoldo Méndez”.

fuertes críticas: Chano Urueta, en la revista *Todo* el 15 de mayo, Luis Cardoza y Aragón, en *El Machete* el 23 de mayo, y Juan de la Cabada, también en *El Machete* el 30 de mayo, arremetieron contra ella. El primero se quejaba de la ausencia de artistas como Diego Rivera y Manuel Álvarez Bravo; el segundo polemizó sobre la libertad individual del artista, calificó a la LEAR como “la única organización creada en México en contra del arte” debido a la propuesta de someter el arte a un fin utilitario según rezaban los principios militantes tanto de la LEAR como del gobierno, y rescataba únicamente la obra de Julio Castellanos de entre las 60 expuestas; el tercero, De la Cabada, reaccionó ante la carencia de calidad técnica y artística, y contra el dogmatismo de la exposición.⁴⁹ Estas discusiones presagiaban el cisma dentro del grupo que llevaría a la creación del Taller de Gráfica Popular (TGP).

También en la literatura y el teatro se consolidó un grupo de autores que se centraron en pintar una revolución pesimista, distante del barullo festivo y prometedor de los discursos oficiales. En 1925 con la publicación de *Los de Abajo* de Mariano Azuela aparece un género que combinó lo testimonial, lo anecdótico, lo histórico, lo ideológico con la ficción: la novela o literatura de la revolución. Mariano Azuela, Martín Luis Guzmán, Mauricio Magdaleno, Gregorio López y Fuentes y Rafael F. Muñoz son, quizás, los principales exponentes de una literatura que se caracterizó por la crítica y el desencanto al movimiento revolucionario, que mostró la crueldad de la guerra dirigida por caudillos, seguidos por el pueblo carente de los tan mentados “ideales” revolucionarios, movido por las pasiones personales, por la fe en la fama de un líder –Villa o Zapata, sobre todo –, por las muestras de valentía y por la ola que arrastraba la “bola” a la batalla.

Los de abajo ha sido catalogada como la primera novela de la revolución porque planteó las líneas generales del género. Julia Tuñón la ha explicado por su tono épico, popular y católico, en una historia con protagonistas desprovistos de glamour y de ideas puras, sin

⁴⁹ Varios, "Arte y revolución: una polémica en la LEAR", *Memoria: Revista del Centro de Estudios del Movimiento de Obreros Socialistas (CEMOS)*, núm. 38, México, enero, 1938, p. 40. Catalogado por el International Center for the Arts of the Americas at the Museum of Fine Arts, Houston. Documents of 20th-century Latin American and Latino Art.

Luis Cardoza y Aragón, "Exposición de pintura organizada por la LEAR: Divagaciones y pretextos", *El Machete, Periódico quincenal*, México, 23 de mayo 1936. Catalogado por el International Center for the Arts of the Americas at the Museum of Fine Arts, Houston. Documents of 20th-century Latin American and Latino Art.

héroes y próceres que justifiquen la revolución por sus valores de justicia, civismo o patriotismo al contrario, son los perdedores pero que por ser fieles católicos habrán de ganar el cielo.⁵⁰ Aunque apareció en 1916, su resonancia llegó en 1925 cuando los gobiernos revolucionarios habían puesto en marcha el nacionalismo cultural de la revolución que buscaba involucrar al pueblo dentro de los elementos identitarios de la nación. Ahora bien, si estas novelas no exaltaban los valores e ideales revolucionarios expuestos en los documentos oficiales, sí destacaban la participación heroica del pueblo, aunque ésta fuera inconsciente, y dejaban claro que habían sido las masas campesinas las que hicieron posible el triunfo de la revolución.

Martín Luis Guzmán, miembro del Ateneo de la juventud, en una de sus primeras obras *La querella de México* (1915) había dado muestras de su sentido crítico hacia el carácter del mexicano, sin embargo, su fama llegaría gracias a dos novelas, *El águila y la serpiente* (1928) y *La sombra del caudillo* (1930). Lo mismo que Azuela, su novela revolucionaria estaba ligada al desencanto de la lucha, pero su crítica no se aislaba en el momento de la contienda, sino que se extendió hasta la formación del Estado revolucionario. Su visión de la revolución fue fiel a su formación ateneísta, es decir, reconocía el valor y la legitimidad de los campesinos y sus caudillos, Villa y Zapata –aunque las tropas de éste le daban pavor–, pero también consideraba que “la chusma” no podría gobernar al país en el proyecto modernizador, esta tarea tendría que ser encabezada por gente preparada, intelectuales y empresarios.⁵¹ En *El águila y la serpiente* narró sus andanzas con Pancho Villa desde 1913 hasta 1915 cuando derrocó, junto con Zapata, al presidente Eulalio Gutiérrez. En *La sombra del caudillo* denunció la perversión de los gobiernos revolucionarios enfermos de poder y carentes de valores éticos. En este trabajo sintetizaba la represión sufrida, en 1923 y 1928, por Adolfo de la Huerta, y Francisco Serrano y Arnulfo Gómez, respectivamente, quienes se suponía competirían por la presidencia en unas elecciones democráticas que no sucedieron por la manipulación de los “hombres fuertes” de la revolución. Ambas novelas

⁵⁰ Julia Tuñón, “Ouroboros en el cine y la literatura de la Revolución mexicana; los de abajo”, en Nancy Berthier y Marion Gautreau (coords.), *La revolución mexicana (dossier)*, *Archivos de la filmoteca*, núm. 68, octubre 2011, pp. 125-130.

⁵¹ Martín Luis Guzmán, *El águila y la serpiente*, Edición de Colección Málaga, México, 1978, p. 461.

le costaron ser exiliado del país en dos ocasiones, la primera decretada por el presidente Obregón y la segunda por Calles.

Rafael F. Muñoz vio la revolución cuando era apenas un adolescente, pero tuvo de cerca la figura de Pancho Villa en el norte, rodeado de la mística revolucionaria creada por sus hazañas de guerrillero, las cuales dejó narradas en su novela *Vámonos con Pancho Villa* (1931) como un “reflejo de innumerables acciones y escenas de la vida revolucionaria en el norte del país”.⁵² Lo mismo que los anteriores, su novela no presentó los ideales revolucionarios, sino una fe ciega en el caudillo. La figura de Villa era suficiente justificación para que sus “dorados” estuvieran dispuestos a dar la vida por él, haciendo siempre alarde de machismo como uno de los aspectos definitorios del carácter cultural del mexicano. La crueldad y rudeza de la guerra quedaron al descubierto en su obra, que además tendría en los vagones y vías del tren el espacio que acogería las acciones, tanto de las batallas, como de la vida cotidiana de Villa y su tropa.

La obra *Tierra* de Gregorio López y Fuentes pintó la heterogeneidad del campesinado e hizo una exposición de la crueldad y ambigüedad de la lucha revolucionaria, tanto en el bando zapatista como en el federal durante las etapas maderista, huertista y carrancista. Narrada con los recuerdos del propio autor, la novela cobra fuerza al momento de relatar la muerte de Zapata a causa de la traición. El evento de la traición es descrito como una característica medular en la cultura del mexicano pero sin caer en maniqueísmos sino simplemente como condicionantes de la vida. Además, propone la creación del mito de la figura de Zapata al negar su muerte mientras, que por otra parte, asimila la muerte y lo efímero de la vida de los demás combatientes, por más idealistas que hayan sido.⁵³

En 1932 Mauricio Magdaleno y Juan Bustilllo Oro, con el escenógrafo Carlos González, crearon el Teatro de Ahora. El grupo de carácter social y político se mostró crítico hacia los discursos, avances, resultados y caudillos revolucionarios. Mas no se opusieron al gobierno sino que tuvieron una visión disidente a la promovida por el programa modernizador.⁵⁴ Su

⁵² José Luis Martínez, “La literatura”, en Jaime Torres Bodet (et. al.), *México, 50 años de Revolución...*, p. 340.

⁵³ Gregorio López y Fuentes, *Tierra*, Ceconca, México, 1985.

⁵⁴ Armando Pereira y Claudia Albarrán, *Diccionario de literatura mexicana: siglo XX*, UNAM, México, 2004, p. 272

objetivo fue el de interpretar la realidad política poniendo en escena los problemas sociales, las figuras del ambiente agrario, los hombres en lucha por su libertad, a los repatriados y a los reprimidos. Fue un teatro realista que pretendía ser historia y mostrar la “temperatura de nuestros días –cita Monsiváis a Magdaleno–, entendiendo por tal que cumpliera el claro contenido de interpretar la realidad esencialmente política que vivimos”.⁵⁵ Los dos autores estaban influidos por José Vasconcelos y Narciso Bassols. Éste último les había facilitado teatros y recursos para las representaciones además de involucrarlos, sobre todo a Magdaleno, en sus programas educativos. Magdaleno lo recuerda: “en aquel tiempo, 1932, Bustillo Oro y yo formamos el Teatro de Ahora, puesto que el que se hacía en México era una calca del español de las más baja estirpe... Nosotros queríamos hacer una cosa social y nos inspiramos en aquel alemán que se llamó Erwin Piscator.”⁵⁶ El Teatro de Ahora colaboró con el teatro de revista de la compañía dirigida por Roberto Soto a fin de reivindicar el lenguaje del género frívolo. De esta manera, el discurso crítico de la política revolucionaria quedó mezclado con lo culto y lo popular, buscando crear textos de carácter nacional anclados al medio cultural mexicano que, sin ser localista, debía convertirse en referente de universalidad, como lo hacían los muralistas. Magdaleno, en 1933, publicó bajo el título de *Teatro Revolucionario Mexicano* tres piezas, *Pánuco 137*, *Emiliano Zapata* y *Trópico*. Bustillo Oro escribió *Tiburón*, *San Miguel de las Espinas* y *Los que vuelven*. Obras que darían tipos teatrales a las demandas revolucionarias y que tendrían continuidad inmediata en el cine. De la colaboración entre Magdaleno-Bustillo Oro y la compañía de Roberto Soto, se montaron *El Periquillo Sarniento*, *El corrido de la Revolución* y *El pájaro carpintero*.⁵⁷ Estas piezas exponían el drama de los campesinos afrontados a las exigencias de la modernidad (expropiaciones de tierras para la explotación petrolera e imposición del programa político gobiernista), denunciaban el oportunismo y la traición de los caudillos, y criticaban la manipulación ideológica del discurso revolucionario.⁵⁸ Además, interesados en la renovación escenográfica, incorporaron propuestas escénicas de Erwin Piscator (Teatro Épico) como el uso del cinematógrafo para crear ambientes, y se les unieron los

⁵⁵ Carlos Monsiváis, *La cultura mexicana...*, p. 459 Antonio Magaña Esquivel, “El teatro y el cine”, en Jaime Torres Bodet (et. al.), *México, 50 años de Revolución...*, pp. 378-379.

⁵⁶ Mauricio Magdaleno, *Testimonios para la historia del cine mexicano*, vol. III, entrevista realizada por Eugenia Meyer el 25 de junio 1975, Cuadernos de la cineteca nacional, México, 1976, p. 25.

⁵⁷ Alejandro Ortiz Bullé-Goyri, *Teatro y vanguardia...*, pp. 238-240.

⁵⁸ Alejandro Ortiz Bullé-Goyri, *Cultura y política en el drama mexicano...*, pp. 77-94.

autores Luis Octavio Madero y Mariano Azuela, dispuestos a producir obras con las características que ellos habían establecido.

Rodolfo Usigli, sin ser parte integral del Teatro de Ahora, estuvo influenciado por él sobre todo en dos aspectos: en la crítica política y en la estructura cinematográfica de algunas de sus obras, por lo episódico y la cantidad de personajes no compartidos entre episodios. Sus obras de 1935, *El presidente y el ideal*, *Estado de secreto* y *Noche de Estío*, bautizadas por su propio autor como *Comedias Impolíticas*, y *El Gesticulador* (1937), retomaron la crítica de Luis Guzmán hecha a los hombres en el poder, la denuncia al maximato y la burla a los postualdos revolucionarios que el Estado decía estaba por cumplir. Criticó la imposición política del partido basada en los enfrentamientos ocasionados por la implementación del programa revolucionario callista y cardenista, y lo mismo que el Teatro de Ahora, subrayó la manipulación del discurso revolucionario.⁵⁹ Por ello, suele ser considerado como el precursor de los dramaturgos que se sirvieron del teatro para ficcionar la historia y al mismo tiempo interpretarla desde una perspectiva que busca la objetividad, es decir, crear un discurso histórico desde la literatura pero con los mismos alcances científicos que el análisis histórico.

Esta interpretación de la revolución expuso las deficiencias, carencias y manipulaciones del programa gobiernista. Los intelectuales y artistas que compartían dicha visión no estaban desligados del aparato burocrático, al contrario, formaban parte de él, pero supieron aprovechar los momentos de tolerancia de los hombres fuertes del gobierno que les facilitaron los soportes de expresión para difundir sus trabajos. No eran opositores de los gobiernos en turno pero creían su deber, en tanto que artistas comprometidos, señalarle las correcciones, bien que éstas partieran de un tono pesimista y poco esperanzador.

⁵⁹ Guillermo Schmidhuber de la Mora, “Rodolfo Usigli, ensayista, poeta, narrador y dramaturgo”, *Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*, 2006. Guillermo Schmidhuber de la Mora, “Antonio Buero Vallejo y Rodolfo Usigli: Historiografía y dramaturgia”, *Orbis Tertius*, año 17, núm. 18, 2012, p. 6. Alejandro Ortiz Bullé-Goyri, *Cultura y política en el drama mexicano...*, pp. 103-104. Timothy Compton, “Historia e historiadores en el teatro mexicano”, *Revista de la Universidad de México*, núm. 5, julio 2004, p. 66.

2.3. LA REVOLUCIÓN SOCIALISTA Y PROMISORIA

Entre 1923 y 1937 se delineó la tendencia cultural conocida como el “realismo socialista”, la cual pretendió, en algún momento, la adopción del socialismo soviético en México. Sus simpatizantes retomaron aspectos de la revolución mexicana para identificarlos con la cultura proletaria y oficializarla en el registro cultural de la lucha de clases promovido por el gobierno. Carlos Chávez, director del Departamento de Bellas Artes y fundador de la Orquesta Sinfónica de México (OSM, 1929), compuso para la inauguración del Palacio de Bellas Artes en 1934 el tema: *Llamadas. Sinfonía Proletaria*⁶⁰. El texto de los coros ilustra la propuesta cultural promovida por el secretario de Educación, Narciso Bassols:

¡Campesinos, soldados, obreros!
Cuando un solo frente llegue a dominar
En ciudades, poblados y ranchos
Habrá la justicia e igualdad.
Cambiarán las costumbres y modos,
No habrá hombres de arriba y de abajo,
La igualdad provendrá del trabajo
Y tendremos el pan para todos.
Y los proletarios cumplirán sus planes sin que nadie en la lucha se raje
Y diremos a los holgazanes:
‘El que quiera comer, que trabaje’
La tierra toda será
Para quien vaya a explotarla.
¡Se acabó toda miseria,
Trabajar podrá todo hombre!
Las industrias y grandes empresas

⁶⁰ La sinfonía proletaria de Chávez estuvo inspirada en el *Corrido de la Revolución* ilustrado por Diego Rivera en su mural de la Secretaría de Educación. Tras la presentación en el Palacio de Bellas Artes, la partitura aparecerá simplificada y acompañada de 17 reproducciones del fresco de Rivera en un folleto destinado a distribuirse en los sindicatos y escuelas. Carlos Chávez, *Llamadas. Sinfonía proletaria*, Secretaría de Educación Pública/Departamento de Bellas Artes, México, 1934. Catalogado por el International Center for the Arts of the Americas at the Museum of Fine Arts, Houston. Documents of 20th-century Latin American and Latino Art

Dirigidas serán por obreros,
Manejadas en cooperativas,
Sin patrones sobre sus cabezas.

Chávez se había erigido -junto a Silvestre Revueltas- en el impulsor y líder del modernismo musical mexicano gracias a composiciones en donde fusionó las tradiciones prehispánicas, los corridos revolucionarios y las formas europeas (ver por ejemplo *La Obertura Republicana*, 1935). Desde su posición política tuvo el poder de promover temporadas de la sinfónica y programas escolares cuya música exponía las demandas del proletariado y la misión del programa revolucionario. La obra de Chávez era parte del movimiento organizado por intelectuales que veían en la coyuntura política el momento óptimo para plantear una interpretación y un programa de la revolución de tipo socialista.⁶¹

Las investigaciones de Chávez buscaban la incorporación de las músicas tradicionales al modernismo musical. Para ello, trabajó en el rescate de formas prehispánicas que se creía estaban basadas en sonoridades pentafónicas y eran las únicas que habían escapado a las influencias europeas.⁶² Organizó expediciones de artistas hacia varios lugares del país bajo el sistema de influir y dejarse influir por el arte indígena a fin de “buscar los motivos de inspiración en el admirable paisaje mexicano, en los primores de nuestra industria vernacular y en los misterios del alma nacional...”⁶³ El resultado de las investigaciones fue la publicación del libro *Instrumentos precursores precortesianos* de Vicente T. Mendoza y Daniel Castañeda más la creación de la revista *Música*.⁶⁴ Es decir, el carácter científico de

⁶¹ Vicente T. Mendoza, “La Música tradicional”, en Jaime Torres Bodet (et. al.), *México, 50 años de Revolución...*, pp. 518-519.

⁶² Manuel M. Ponce, *Nuevos escritos musicales*, Editorial Stylo, México, 1948, p. 14. AGN, Fondo Carlos Chávez, Escritos Caja 3, vol. 2, expediente 23, “la música en México”, 1972.

Roberto Kolb Neuhaus, *El vanguardismo de Silvestre Revueltas: una perspectiva semiótica*, Tesis Doctoral, UNAM, Facultad de Filosofía y Letras, 2006, pp. 37-38. Roberto Kolb, “Apropiación y ruptura: Revueltas frente a los nacionalismos”, en Roberto Kolb y José Wolffer (edit.), *Silvestre Revueltas. Sonidos en rebelión*, UNAM-Escuela Nacional de Música, México, 2007, pp. 141-142.

⁶³ AGN, Fondo Carlos Chávez, Escritos Caja 4, vol. 2, expediente 25, “Medio de dar sentido nacional”.

⁶⁴ AGN, Fondo Carlos Chávez, Música mexicana Caja 1, vol. 1, expediente 5, documento Blas Galindo, *Nuestro Nacionalismo Musical...*p. 75.

su investigación, en la búsqueda de la nacionalidad, se pretendía ser coherente con su espíritu moderno.⁶⁵

Chávez, desde la dirección de la OSM y del Departamento de Bellas Artes, organizó, a partir de 1930, temporadas de música sinfónica para trabajadores en el cine teatro del parque deportivo Venustiano Carranza, y a partir de 1935 en el recién inaugurado Palacio de Bellas Artes.⁶⁶ Desde 1930 y hasta 1937, los conciertos gratuitos para obreros pretendían difundir la importancia de la lucha de clases y el compromiso del programa revolucionario para la mejora del proletariado elevándole su cultura y espíritu. Había también funciones de paga para los amantes cultos de la música y habituados a ella. El precio para asistir iba de 1 a 3 pesos, mientras que el cine costaba de 0.5 a 1.5, aunque la premier de *¡Así es mi tierra!* valió 3.5 pesos, una diferencia no tan pronunciada gracias a las subvenciones oficiales otorgadas a la orquesta y al objetivo de motivar la asistencia del público al Palacio de Bellas Artes.⁶⁷ Los programas podían incluir piezas de Mozart, Bach, Beethoven, Debussy o Copland, o bien nacionales de Ponce, Chávez y Revueltas, entre otros. Los diferentes sindicatos y organizaciones obreras y gremiales de la ciudad solían remitir cartas dirigidas al director y al gerente de la OSM o al jefe del Palacio de Bellas suplicándoles enviaran “con el portador del mensaje” boletos para los conciertos destinados a servir al proletariado. Carlos Chávez y el gerente de la OSM se encargaban de enviar los boletos y de firmar las invitaciones a los miembros del gobierno y líderes obreros. Aunque, como lo muestran las cartas de los obreros, no siempre los trabajadores los recibían sino que sus líderes se los quedaban y repartían entre sus familiares y amigos cercanos. Por tal razón, solicitaban que el acceso se limitara a las personas que pudieran identificarse con una tarjeta, la cual debería de ser dotada por sus patrones obligatoriamente. En la temporada de 1935, los conciertos se programaron en una doble sesión, los viernes para abonados habituales y los sábados, a las 19 horas, exclusivamente para obreros y familia. Sin embargo, una vez más, los obreros se quejaban porque justo a esa hora recibían sus pagas y tenían que hacer las

⁶⁵ Leonora Saavedra, “Chávez y Revueltas: la construcción de una identidad nacional y moderna”, en Roberto Kolb y José Wolffer (edit.), *Silvestre Revueltas. Sonidos en rebelión...* pp. 49-50.

⁶⁶ AGN, Fondo Carlos Chávez, Correspondencia OSM Caja 2, vol. 1, expediente 13.

⁶⁷ En la misma página de prensa se pueden ver los anuncios a *Redes* por un peso y la OSM por tres pesos. *El Universal Gráfico*, 27 de julio 1936, p. 4. *El Universal*, 31 de julio 1936, p. 7. *Excélsior*, 15 de septiembre 1937, p. 6.

compras familiares. Mas los representantes proletarios no sufrían de dichas obligaciones e insistían en mantener el mismo sistema. El horario de los conciertos gratuitos para trabajadores cambió al año siguiente, se realizaron los domingos a las once de la mañana. El problema, ahora, era la impuntualidad de los asistentes. Por eso, la OSM enviaba comunicados suplicando la puntualidad de los camaradas porque no se les permitiría ingresar hasta que la pieza estuviera terminada, y la espera podía durar hasta una hora si se trataba de la Novena Sinfonía de Beethoven.⁶⁸ La temporada de 1936 incluyó, además de los conciertos para los habituales y para los trabajadores, cuatro presentaciones gratuitas dedicadas a los niños de las escuelas dependientes de la SEP y de la asistencia pública.⁶⁹ Para la temporada de 1937, a esos tres públicos se agregaron los campesinos o pobladores de la provincia. Se crearon para este fin los conciertos para *Campesinos* que se transmitieron por la radio XEW, “La voz de América Latina”, los martes y sábados de 6.45 a 7.30 de la tarde. El principio era aprovechar la difusión radiofónica para llegar a la provincia mexicana y hacerla participe de “este noble mensaje de arte”.⁷⁰ Al finalizar los conciertos, se ofrecía una fotografía de la orquesta o del director a los radioescuchas que la pidieran enviando una carta a las oficinas centrales de la OSM. En las postales conservadas en el archivo de Chávez se pueden leer las felicitaciones dirigidas a quien estaba “haciendo patria” difundiendo a los grandes “maestros de la música moderna” a través de una herramienta tan poderosa como la radio que permitía escuchar esas maravillas “en los pueblos...lejos de los mundanales ruidos...y es por esto que la música excelsa se escucha con más atención y arrobó”.⁷¹ En apoyo de esta labor de “elevación cultural”, la SEP gozaba de un presupuesto para la adquisición de discos de música clásica a distribuir entre las escuelas de la capital.⁷² El objetivo era difundir la música mexicana e internacional calificada de alta cultura. El proyecto de Chávez recibió, a la vez, críticas y reconocimientos por su clasismo y por su osadía de mezclar a los clásicos con los modernos. El proyecto era loable porque demostraba que “la mentalidad del trabajador” no

⁶⁸ AGN, Fondo Carlos Chávez, Correspondencia OSM Caja 2, vol. 2, expediente 52, 58 y 75. AGN Fondo, Carlos Chávez, Correspondencia OSM Caja 2, vol. 3, expediente 87.

⁶⁹ José Barros Sierra, “La educación musical de los niños”, *El Universal*, 31 de agosto 1936.

⁷⁰ Anónimo, “Conciertos sinfónicos para los campesinos”, *El Universal*, 19 de septiembre 1937, p. 8

⁷¹ AGN, Fondo Carlos Chávez, Correspondencia OSM Caja 2, vol. 4, expediente 121.

⁷² AGN, Fondo SEP, Oficina cultural de radio telecomunicación caja 9482.

estaba tan alejada de las altas formas del arte “como generalmente se supone”.⁷³ Asimismo, Chávez daba prueba de ser el director de orquesta más comprometido con la revolución y con el arte, renunciando al individualismo “de los otros músicos”. Revueltas rompió su relación con él en 1935, no únicamente por el clasismo, sino por otras diferencias que los habían alejado, como la musicalización de *Redes*. Las críticas clasistas llegaron, tanto de espectadores cultos que se molestaban por la falta de prudencia de los no preparados, como por los líderes proletarios que vieron en estos conciertos una mascarada burguesa de parte de Chávez. Así sucedió en el estreno de su *Sinfonía India* en el Palacio de Bellas Artes cuando el concierto se convirtió en un evento de sociales con la asistencia personalidades del mundo artístico, empresarial y gubernamental, como Arcady Boytler con su esposa y Diego Rivera con Frida Kahlo.⁷⁴ Así mismo, se criticó el indigenismo místico que con la excusa de promover la cultura nacional despreciaba las aportaciones de valor universal basándose en “materias primas inferiores”.⁷⁵ La LEAR, agrupación con la que simpatizaba Revueltas, dirigió fuertes críticas a Chávez. La inauguración del Palacio de Bellas Artes en 1934 le bastó al dibujante Leopoldo Méndez (foto 6), como ya se comentó, para inspirarse y hacer el grabado de la portada del primer número de la revista *Frente a Frente*. Méndez realizó una sátira del “proletarismo” de Chávez y de Diego Rivera, y del compromiso del gobierno revolucionario por incluir al pueblo en la cultura, sobre todo cuando el precio de entrada había sido de 25 pesos.

En la declaración de principios de la LEAR, publicada en el primer número de la revista *Frente a Frente*, se hizo énfasis en su misión como el “frente único revolucionario”. Se reconoció la lucha de clases y su compromiso por impulsarla a través de una campaña intelectual en favor de las masas obreras y campesinas. Es decir, su programa se declaraba

⁷³ José Barros Sierra, “Audiciones gratuitas para trabajadores”, *El Universal*, 9 de agosto 1935.

⁷⁴ AGN, Fondo Carlos Chávez, Prensa OSM Caja 1, vol. 4, expedientes 3, 5 y 10. AGN, Fondo Carlos Chávez, Prensa y eventos musicales Caja 1, vol. 2, expediente 12.

La Orquesta Sinfónica Nacional adscrita a la SEP y dirigida por Silvestre Revueltas, tras su separación de Chávez, ofreció también conciertos gratuitos a los trabajadores en el Palacio de Bellas Artes provocando que en la temporada de 1936 se anularan algunos de la OSM. La prensa reconoció la estrategia para atraer a un público aficionado pero ignorante. Sin embargo, el Departamento de Acción Social de la Universidad imitó el gesto de la gratuidad en el anfiteatro Simón Bolívar con algunas presentaciones de Ponce y esto generó severas críticas que argumentaban dañar la profesión del músico y pidió a la Universidad suprimiera su temporada. Agustín Aragón Leyva, “Música y danza”, *Últimas noticias*, 11 de julio 1936.

⁷⁵ Saxofón Hernández, “Indigenismo musical”, *Ilustrado*, 23 de agosto 1934.

en franca lucha contra la burguesía, el fascismo y el imperialismo. Con la fundación de la LEAR y posteriormente con el TGP, se intentó retomar el arte comprometido con las masas obreras y campesinas de la primera etapa de *El Machete*. Sin embargo, los intelectuales de la LEAR se preocuparon por dotar su arte de un contenido y una forma universal que involucraba al país en el desarrollo de las naciones modernas de ideología socialista. De esta manera, se fundó la Federación de Escritores y Artistas Proletarios (FEAP), -entre sus miembros tenía a Silvestre Revueltas y contaba con el apoyo del Departamento de Bellas Artes del gobierno cardenista- que a través de su revista *Golpe*, se dedicó, desde su primero número aparecido el primero de marzo de 1935, a realizar una defensa ideológica y técnica de la educación socialista.⁷⁶

El Sindicato de Obreros Técnicos, Pintores y Escultores (SOTPE) de México había sido el antecedente de la LEAR. Firmado por David Alfaro Siqueiros como Secretario General del Sindicato, por Diego Rivera, primer vocal, por Xavier Guerrero, segundo vocal, y por Fermín Revueltas, José Clemente Orozco, Ramón Alva Guadarrama, Germán Cueto y Carlos Mérida, el SOTPE lanzó, el 9 de diciembre de 1923, su *Manifiesto* para definir la ideología del movimiento artístico que ellos encabezaban. Trabajando “de la mano” con las políticas culturales impulsadas por Vasconcelos, sus miembros se convertían en la vanguardia de las expresiones culturales que interpretarían la revolución desde la ideología socialista.⁷⁷

...el arte del pueblo -de los indios muy particularmente- de México es la manifestación espiritual más grande y más sana del mundo y su tradición indígena es la mejor de todas. Y es grande precisamente porque siendo popular es colectiva, y es por eso que nuestro objetivo fundamental radica en socializar

⁷⁶ Varios, “Síntesis de los principios declarativos de la LEAR”, *Frente a Frente*, México, núm.1, noviembre 1934. Catalogado por el International Center for the Arts of the Americas at the Museum of Fine Arts, Houston. Documents of 20th-century Latin American and Latino Art.

Varios, “Editorial. Educación socialista”, *Golpe: Órgano quincenal de la F.E.A.P.* núm. 1, 1 de marzo 1935. Catalogado por el International Center for the Arts of the Americas at the Museum of Fine Arts, Houston. Documents of 20th-century Latin American and Latino Art.

⁷⁷ José Clemente Orozco reconoció que la experiencia sindical “sirvió de bandera a las ideas que se venían gestando, basadas en la teorías socialistas contemporáneas”. Siqueiros señaló, “nos resolvimos, por fin, a abandonar los términos simbólicos, cosmogónicos, sentimentales, abstractos, folklóricos y reaccionarios, para debutar con obras de intención social revolucionaria.” John Lear, “La revolución en blanco...”, p. 117.

las manifestaciones artísticas tendiendo hacia la desaparición absoluta del individualismo por burgués. Repudiamos la pintura llamada de caballete y todo el arte de cenáculo ultraintelectual por aristocrático, y exaltamos las manifestaciones de arte monumental por ser de utilidad pública. Proclamamos que toda manifestación estética ajena o contraria al sentimiento popular es burguesa y debe desaparecer porque contribuye a pervertir el gusto de nuestra raza, ya casi completamente pervertido en las ciudades. Proclamamos que siendo nuestro momento social de transición entre el aniquilamiento de un orden envejecido y la implantación de un orden nuevo, los creadores de belleza deben esforzarse porque su labor presente un aspecto claro de propaganda ideológica en bien del pueblo, haciendo del arte, que actualmente es una manifestación de masturbación individualista, una finalidad de belleza para todos, de educación y de combate.⁷⁸

El Machete, inicialmente periódico oficial del sindicato y, a partir de mayo de 1925 del PCM, se dedicó a la militancia política. Sus artículos eran a la vez noticias de actualidad y ensayos o manifiestos didácticos ligados al comunismo internacional –Marx y la Unión Soviética- y mexicano. Por tanto, la beligerancia cívica postergaba en ellos el romanticismo inicial vasconcelista, es decir, el proyecto educativo y el acercamiento a la cultura a través de los “monotes” para las masas fue revestida de la ideología, principalmente marxista, señalando problemas de las sociedades industriales y acentuando la participación popular

⁷⁸ El Manifiesto, que aparecería publicado en *El machete*, tenía el objetivo, además de declarar su propuesta ideológica, de apoyar la candidatura de Plutarco Elías Calles en las elecciones presidenciales de 1924 y de desconocer el movimiento insurgente encabezado por Adolfo de la Huerta que se oponía a Obregón. Sin embargo, Calles pronto se confrontó con Vasconcelos y su equipo de artistas, quitándoles los muros de los edificios públicos, por lo que Siqueiros, secretario general del sindicato, declaró en las páginas de *El Machete* “la fuerza de la gráfica satírica o simplemente de la plástica, como arma social....cambiaremos los muros de los edificios públicos por las columnas de este periódico revolucionario.”

David Alfaro Siqueiros (et. al.), "Manifiesto del Sindicato de Obreros Técnicos Pintores y Escultores", *El Machete. Revista Quincenal*, segunda quincena de junio 1924. Catalogado por el International Center for the Arts of the Americas at the Museum of Fine Arts, Houston. Documents of 20th-century Latin American and Latino Art

David Alfaro Siqueiros, "Llamamiento al proletariado. ¿Cómo abatir a la prensa burguesa?," *El Machete, Hoja Volante*, 10 de agosto 1924. Catalogado por el International Center for the Arts of the Americas at the Museum of Fine Arts, Houston. Documents of 20th-century Latin American and Latino Art.

en la tarea revolucionaria y en la conquista proletaria.⁷⁹ Diego Rivera y Alfaro Siqueiros realizaron retratos de trabajadores caídos y crearon un precedente de hagiografía laica con los obreros, dirigentes sindicales y militantes como mártires. Además, *El Machete* funcionó como guía para otros ilustradores, Leopoldo Méndez, Fermín Revueltas y Luis Arenal, quienes fueron también miembros del PCM, participaron en el movimiento estridentista, en el muralismo y en la ilustración de libros de literatura militante revolucionaria.⁸⁰

Una constante de su propuesta iconográfica fue mostrar la relación entre explotados – representados por cuerpos musculados, varoniles aunque sufrientes- y explotadores, manteniendo la estructura trinitaria retomada de la iconografía religiosa, la cual debería de ser la más reconocible por el pueblo y por tanto, la estrategia didáctica a imitar. Por ejemplo, en la contraportada del primer número hecha por Siqueiros, *La Trinidad de los Sinvergüenzas* (foto 7) : un capitalista europeo a la izquierda con un fajo de billetes en la mano y un globo de diálogo en el que declara “saqueo al mundo”; al centro de la imagen hay un político mexicano que permanece mudo recibiendo dinero del extranjero y dando un

Foto 8

Foto 7

⁷⁹ Javier Ocampo López, “José Vasconcelos y la educación mexicana”, *Rhela*, núm. 7, 2005, p. 156. Antonio Luna Arroyo, “Las Artes plásticas”, en Jaime Torres Bodet (et. al.), *México, 50 años de Revolución...*, p. 250.

⁸⁰ Dafne Cruz Porchini, “Puños en alto. Ilustración y política en los años treinta”, en Salvador Albiñana, *México Ilustrado...*, pp. 39- 40.

poco a la tercera figura; un trabajador vestido con overol que se identifica a sí mismo como un traidor de la clase obrera (“Soy el Iscariote”). Las tres figuras son masculinas y mestizas, la única diferencia es expresada por su vestimenta, sus palabras y su aferramiento al dinero. El número tres de la revista presentó “Los tres somos víctimas, los tres somos hermanos” (foto 8), en donde se muestra a un campesino, un soldado revolucionario y un trabajador en overol, entrelazados con sus brazos y encabezando a una muchedumbre cubierta por sombreros en forma de aureola.⁸¹

El Machete, como lo haría 10 años después la revista *Frente a Frente* de la LEAR, organizaría exposiciones públicas para obtener fondos y cumplir su misión difusora. Así, en enero de 1925, para honrar el primer aniversario luctuoso de Lenin, expuso una serie de dibujos cuyos títulos –“El anzuelo del capitalismo”, “El pacto indisoluble entre la burguesía explotadora y los intelectuales mercenarios”- permitieron identificar la ideología comunista del periódico. Al mismo tiempo, lanzó convocatorias dirigidas a niños y jóvenes campesinos y proletarios a participar en los concursos mensuales de dibujo organizados por el Sindicato que ofrecían el premio de publicar el dibujo ganador y un paquete mensual de utensilios de pintura. Los dibujos premiados tenían que ser alegorías o denuncias de los problemas proletarios y de la explotación capitalista. Sin embargo, a partir de mayo, al convertirse en el órgano oficial del PCM, las convocatorias se detuvieron y los líderes, a excepción de Guerrero, lo abandonarían, y llegaría otro grupo de artistas comprometidos políticamente con el comunismo como la fotógrafa Tina Modotti y los ilustradores Leopoldo Méndez y Luis Arenal.⁸²

Durante el maximato los líderes del sindicato y del periódico se exiliaron -Siqueiros y Rivera, lo mismo que Orozco- a los EUA para poder seguir pintando murales. Siqueiros,

⁸¹ John Lear, “La revolución en blanco...”, pp. 129-130.

⁸² Por ejemplo, en marzo el niño Máximo Pacheco fue premiado por un dibujo en donde aparecía un niño vestido con harapos y los brazos en cruz, con un pico y pala colgados en su espalda para hacer referencia a la explotación laboral infantil. Varios, “Concurso permanente de dibujos proletarios”, *El Machete. Periódico semanario*, México, 5-12 de marzo 1925. Catalogado por el International Center for the Arts of the Americas at the Museum of Fine Arts, Houston. Documents of 20th-century Latin American and Latino Art.

Varios, “Los dibujos de ‘El Machete’: Lista de los que serán expuestos y vendidos a beneficio del periódico, el sábado 24, en la velada de Lenin”, *El Machete. Periódico semanario*, México, 22-29 de enero 1925. Catalogado por el International Center for the Arts of the Americas at the Museum of Fine Arts, Houston. Documents of 20th-century Latin American and Latino Art.

exiliado en 1932, viajó a Los Ángeles en mayo para pintar tres murales, *Street Meeting*, *Tropical America* y *Portrait of Mexico Today*, de los cuales sólo se conserva íntegro este último encargado por el director de cine Dudley Murphy. Diego Rivera comenzó su trabajo en 1931 con el mural *Alegoría de California*, le seguirían *Portrait of Detroit* (1932), *Mussolini* (1933), y *Hombre en la encrucijada* (1933). Los murales se alejaron del folclorismo indigenista pero, en cambio, expusieron la afinidad por la ideología socialista, la crítica al imperialismo, al fanatismo religioso y a la traición callista a la revolución.⁸³

Para entonces, David Alfaro Siqueiros, Pablo O'Higgins, Leopoldo Méndez y Juan de la Cabada habían fundado en 1931 la Lucha Intelectual Proletaria (LIP), que solicitaba el compromiso de los intelectuales para ponerse al servicio del proletariado reflejando su realidad objetiva con miras a combatir la visión burguesa. Su órgano de difusión fue la revista *La Llamada*, en donde exponían, desde la experiencia cotidiana y en términos simples, la lucha de clases para ponerla al alcance de los trabajadores de la ciudad y del campo.⁸⁴

Con Abelardo Rodríguez en la presidencia de la República y el nombramiento de Narciso Bassols como Secretario de Educación se apoyó el desarrollo de la LEAR promoviendo las artes plásticas, estimulando la producción infantil y abriendo escuelas de arte para trabajadores en las barriadas más populosas de la capital, donde también se daban cursos de capacitación político-social.⁸⁵ Ejemplo de ello fue la construcción del Centro Escolar Revolución terminado el 20 de noviembre de 1934 (fotos 9 y 10). En sus patios y arcadas de acceso se pintaron murales -concluidos en 1937-. Raúl Anguiano, Aurora Reyes, Fermín Revueltas, Gonzalo de la Paz, Ignacio Gómez, Antonio Gutiérrez y Everardo Ramírez fueron los autores de unas representaciones que advertían sobre el fascismo, el fanatismo religioso y los agentes manipuladores de las masas, mismas que sólo podrían ser redimidas gracias a la educación socialista.

⁸³ Shifra M. Goldman, "Siqueiros and three early murals...", pp. 323-326.

⁸⁴ Varios, "Principios declarativos de la Lucha Intelectual Proletaria (LIP)", *Llamada, periódico de pared*, México, 1 de octubre 1931. Catalogado por el International Center for the Arts of the Americas at the Museum of Fine Arts, Houston. Documents of 20th-century Latin American and Latino Art.

⁸⁵ Antonio Luna Arroyo, "Las Artes plásticas", en Jaime Torres Bodet (et. al.), *México, 50 años de Revolución...*, p. 254.

Los dibujos de la serie *Simiente*, aparecida en 1935, sirvieron para ilustrar las lecciones escolares. Julio de la Fuente fue el encargado de las ilustraciones que desde la portada eran explícitas, “un maestro con un grupo integrado por tres niños sentados a la sombra de un árbol, junto está una niña de pie —recordemos que se establece obligatoria la coeducación en las escuelas, tanto urbanas como rurales—. Los niños tienen un libro en la mano y el maestro señala hacia el campo donde se encuentra un campesino labrando la tierra”. En las lecciones, los niños aparecen trabajando la parcela escolar; escuchando la lección de la maestra sobre la importancia del higiene personal y de la casa; viviendo en casas individuales y pequeñas; acentuando la importancia de la asistencia a la escuela, construida por los propios vecinos y que a pesar de su sencillez cuenta con una huerta y gallinero al cuidado de los estudiantes.⁸⁶ Con estos elementos se impulsó el tiraje de otros libros infantiles: en 1935, *El sembrador*, *El periquillo*, *Juan sin pan*, ilustrados por Luis Arenal; y en 1936 *Un sindicato escolar* con dibujos, otra vez, de Julio de la Fuente. La iconografía de estas publicaciones aleccionadoras distinguía las figuras del profesor y del alumno, el escritorio, la pizarra, los libros abiertos, los espacios urbanos y rurales en vías de modernización con los postes de luz, las chimeneas de las fábricas, los arados y otros elementos del trabajo productivo. Y, por supuesto, los símbolos de la nueva educación

Foto 10

Foto 9

⁸⁶ Elvia Montes de Oca Navas, “Libros escolares mexicanos a principios del siglo XX: Rosas de la infancia, Serie S.E.P. y Simiente”, *La Colmena*, núm. 76, octubre-diciembre 2012, pp. 54-56.

socialista: la hoz, el martillo, los yunques y los libros abiertos, además de la figura militante del profesor encargado de vigilar y guiar a la juventud de forma patriótica.⁸⁷

Dentro de esta perspectiva universalista fueron creados los murales de los Talleres Gráficos de la Nación, comenzados formalmente el 28 de enero 1936 tras la firma del convenio entre los artistas y un grupo de trabajadores pertenecientes a la agrupación sindical de los Talleres. El equipo de pintores estuvo formado por Leopoldo Méndez, Pablo O'Higgins, Alfredo Zalce y Fernando Gamboa, que propusieron pintar a *Los trabajadores contra la guerra y el fascismo* (foto 11). Para personalizar el tema en el contexto mexicano decidieron elegir rostros de miembros del Consejo Proletario Técnico y de los trabajadores en su ambiente laboral, mientras que a los reaccionarios los identificaron con el grupo de las camisas doradas y de los fascistas, sin faltar el rostro de Luis Morones. Cárdenas, que justo concluía el conflicto con Calles, no se mostró de acuerdo con la identificación del personaje malvado y ordenó borrar o difuminar el rostro del líder cromista, a lo que accedió Pablo O'Higgins, distorsionándolo hasta quedar irreconocible.⁸⁸

En 1937 Leopoldo Méndez, que dirigía la Sección de Artes Plásticas de la LEAR, observó en la agrupación un carácter oportunista y burocrático que ya no coincidía con los principios fundadores y decidió, junto con Pablo O'Higgins, Luis Arenal y la opinión favorable de David Alfaro Siqueiros y Gabriel Fernández Ledesma, crear un nuevo grupo de producción artística con sentido social y al servicio del movimiento revolucionario que se mantuvo afín al gobierno cardenista, el TGP. Se inspiraron en el constructivismo soviético, utilizando elementos geométricos superpuestos de manera horizontal y

Foto 11

⁸⁷ Dafne Cruz Porchini, "Puños en alto. Ilustración y política en los años treinta", en Salvador Albiñana, *México Ilustrado...*, p. 42.

⁸⁸ Elizabeth Fuentes Rojas, "Murales de la liga de escritores y artistas revolucionarias en los talleres gráficos de la nación: un historial accidentado", *Crónicas*, núm. 3-4, 2000., pp. 32-36.

diagonal, y acentuaron el uso del color rojinegro en viñetas sobrias que pretendían subrayar la importancia de la palabra y la imagen. La representación de la masa la perfilaban en pos de una utopía futurista, establecieron el binomio líder-masa para significar control, adhesión, participación ciudadana, pero en una sociedad organizada, disciplinada, alfabetizada e higiénica capaz de responder a las acciones del programa estatal. A los miembros originales rápidamente se les unieron Ignacio Aguirre, Raúl Anguiano, Ángel Bracho, Mariano Paredes, Jesús Escobedo, Everardo Ramírez, Antonio Pujol, Gonzalo de la Paz y Alfredo Zalce llegando a dieciséis. Aún como miembros de la LEAR, el TGP publicó su primer cartel para felicitar a la recién formada Confederación de Trabajadores de México (CTM), le siguieron otros sobre la expropiación petrolera y tres calendarios ilustrados para la Universidad Obrera de México.⁸⁹

Por otra parte, mientras que las obras de Azuela, Guzmán y algunas de Magdaleno se centraban en la crítica al régimen revolucionario, la literatura socialista recapituló el movimiento bélico para agregarle la perspectiva de la lucha de clases. Los escritores de esta corriente Jorge Ferretis, Carlos Gutiérrez Cruz, Xavier Icaza, José Mancisidor, Juan de la Cabada, Gregorio López y Fuentes, Germán List Arzubide y Ermilio Abreu Gómez, enfocaron sus trabajos en las consecuencias deseadas del movimiento. Se alejaron de los hechos revolucionarios y en su lugar escribieron manifiestos de denuncia contra las clases explotadoras. Querían, a través de narraciones explícitamente políticas, socializar la literatura, es decir, llevarla a las masas y ponerla a su alcance. Plantearon algunos principios que definirían a la LEAR pues, se consideraban revolucionarios, viriles, comprometidos y nacionalistas. Por tanto, rechazaban lo europeizante, artepurista y afeminado, es decir, todo lo que representaban los Contemporáneos.⁹⁰

La publicación de los trabajos de José Mancisidor y el impulso del grupo veracruzano “Noviembre”, apoyado por el gobierno de Adalberto Tejeda en 1932, marcaron el despunte

⁸⁹ Edith Negrín, “Una corriente de literatura proletaria”, en Anne Obder de Baubeta (coord.), *Actas del XII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas 21-26 de agosto de 1995*, Birmingham, vol. 7, 1998, p. 153. José Luis Pano Gracia, “El taller de gráfica popular: un paradigma del grabado mexicano del siglo XX”, *Artígrama*, núm. 17, 2002, pp. 26-34. Dafne Cruz Porchini, “Puños en alto. Ilustración y política en los años treinta”, en Salvador Albiñana, *México Ilustrado...*, pp. 41-44.

⁹⁰ Edith Negrín, “Una corriente de literatura proletaria”, en Anne Obder de Baubeta (coord.), *Actas del XII Congreso...*, p. 153.

de la literatura socialista.⁹¹ El grupo “Simiente” fue el antecedente inmediato de “Noviembre”, sin embargo, ya con ese nombre y su revista homónima -solo llegó a publicar cinco números- dinamizaron el proselitismo socialista que tuvo continuidad tras la fundación de la revista *Ruta* -con doce tiradas entre 1933 y 1937, siendo renovada de 1938 a 1939- y la creación de la editorial *Integral*. En marzo de 1932 apareció la revista *Nuestro México*, con textos de Gregorio López y Fuentes, un drama revolucionario de Hernán Robledo, un poema revolucionario *La voz de Pancho Villa* de Bernardo Ortiz de Montellano, y otros de Gutiérrez Cruz, de Martínez Rendón y Germán List Arzubide, además de los textos del Dr. Atl, de Ermilio Abreu Gómez, de Celestino Herrera Frimont, Agustín Yáñez y Mariano Azuela. Pero sería en octubre cuando el grupo “Noviembre” encabezado por Lorenzo Turrent Rozas y List Arzubide -ya alejado del estridentismo- publicaría *Hacia una literatura proletaria*. Se trataba de un volumen de cuentos que tenían la explícita intención de aclarar el camino estético e ideológico de la literatura proletaria. Entre los autores de los relatos aparecieron José Mancisidor, Germán List Arzubide, Consuelo Uranga, Enrique Barreiro Tablada, Álvaro Córdova y Mario Pavón Flores, todos compartían la preocupación por el tema socialista y algunos eran miembros activos del PCM. En la presentación del volumen, Turrent Rozas explicó las semejanzas y diferencias para con los nacionalistas de la revolución, dando por descontado que ellos eran distintos de los Contemporáneos. Para empezar, ponían el arte al servicio de las necesidades sociales del momento con el objetivo de producir expresiones accesibles al pueblo y de privilegiar determinados contenidos desatendiendo el trabajo formal. Las diferencias con los nacionalistas era que éstos se habían refugiado en lo anecdótico sangriento y hurgaban en el

⁹¹ Adalberto Tejeda fue gobernador del Estado de Veracruz en los periodos de 1920-1924 y 1928-1932, luego fue candidato a la presidencia por el PCM en 1934. Promovió la reforma y repartición agraria en su Estado y permitió que los campesinos estuvieran armados para defender sus tierras, así mismo fue un anticlerical que rechazó los acuerdos que dieron fin a la guerra cristera en 1929, y ya para 1930 con ley no. 76 se manifestó abiertamente a favor del cooperativismo y de la nacionalización de toda industria (comercial, agrícola o industrial) que se opusiera al bien público de los intereses revolucionarios, incluyendo las políticas moderadas durante el maximato. Héctor Aguilar Camín y Lorenzo Meyer, *A la sombra de la revolución...*, pp. 134-136. Lorenzo Meyer, *Historia de la Revolución Mexicana...*, p. 274.

“folklore, la historia, las costumbres pintorescas, las tradiciones 'propias', para encontrar sus motivos, en cambio, 'la fuente de la literatura proletaria habría que buscarla en la URSS’”.⁹²

Mancisidor fue el teórico de la literatura socialista y el líder de “Noviembre”. En la revista *Ruta* publicó dos artículos, *La poesía revolucionaria en México* y *Literatura y Revolución*, en los cuales expuso sus ideas estéticas y sus pretensiones de crear una literatura verdaderamente revolucionaria. Pero fue en su segunda novela, *La ciudad roja* (1932) –*La asonada* fue la primera, 1931- aparecida bajo el sello de la editorial Integrales Ediciones Revolucionarias, en donde el autor consideró haberse librado de la literatura meramente anecdótica revolucionaria y había podido crear por fin una obra revolucionaria. En ella se alude a un movimiento anarquista-comunista de inquilinos que tuvo lugar en Veracruz a principios de la década de los veinte: los habitantes de varios inmuebles se organizaron en un "sindicato de inquilinos" para negarse a pagar rentas realizando movilizaciones y sufriendo represiones. En su búsqueda por desligarse de lo anecdótico, la trama se vuelve atemporal y casi sin espacio definido a fin de aplicar su historia a cualquier contexto. La ciudad se vuelve un personaje central, y es que la urbe moderna es el resultado de la industrialización capitalista creadora del proletariado. La industrialización, la calles, las fábricas, los obreros, junto con la velocidad de los vehículos y otros ruidos, dan la sensación de vértigo de la vida moderna. *La ciudad roja* no se olvidó del campo mas se refirió a él sin idealizarlo: Veracruz y su situación costera en el golfo de México permitieron a Mancisidor describir cómo desde ahí se escucha el mar, los grillos y las ranas, la contemplación lo mismo de zopilotes que de embarcaciones, así la urbe quedó inmersa en un ambiente tropical.⁹³

Esta tendencia literaria tendría el apoyo del gobierno desde la llegada de Bassols a la SEP y quedaría de manifiesto en el teatro guiñol fundado en 1932 tras la creación de los

⁹² Edith Negrín, “Una corriente de literatura proletaria”, en Anne Obder de Baubeta (coord.), *Actas del XII Congreso...*, pp. 151-154. Armando Pereira y Claudia Albarrán, *Diccionario de literatura mexicana...*, p. 272. Francisco Javier Mora, “El estridentismo mexicano...”, pp. 257-275.

⁹³ José Mancisidor, *Obras completas. Tomo II novelas: La asonada, La ciudad roja, Nueva York Revolucionario, De una madre española, Se llamaba Catalina*, Gobierno del Estado de Veracruz, 1978. Edith Negrín, “La ciudad roja de José Mancisidor: Una novela proletaria mexicana”, en Juan Villegas, *Actas Irvine-92: Actas de XI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, vol. 5, 1994., pp. 316-317. Armando Pereira y Claudia Albarrán, *Diccionario de literatura mexicana...*, p. 273.

grupos de teatro El Nahual y el Rin Rin. Si bien el apoyo no fue cuantioso económicamente, sí colocó a los teatreros en una posición de guías educativas, contratándolos para -como fue el caso de Graciela Amador y Ramón Alva- dar cursos de técnica de teatro guiñol a los maestros en la Escuela Normal Superior.⁹⁴

El teatro guiñol promovido por Germán List Arzubide, Ramón Alva de la Canal, Silvestre Revueltas, Elena Huerta, Gabriel Fernández Ledesma, Leopoldo Méndez, Germán Cueto (escultor), Julio Castellanos (vestuarios), Dolores Cueto (creadores de muñecos), Roberto Lago (dramaturgo), Graciela Amador (escritora), Angelina Beloff (pintora) y Enrique Assad (pintor y tallador), trató de divertir, instruir y educar a la niñez. Se concentró en dos programas: el de la educación socialista para mostrar el valor del trabajo, la importancia de la desfanatización y de la razón como motor de acción, además, por supuesto, la urgencia de crear conciencia de clase, de trabajar para la colectividad y de explicar las relaciones sociales; y el segundo, el proyecto de salubridad e higiene, como una manera de eficientar los recursos económicos del Estado y sanear la vida rural y urbana del país promoviendo el aseo personal y de la casa, la actividad física y la importancia del ambiente sano en lugares abiertos.⁹⁵ Su primera función pública fue el 22 de junio de 1933 en el Teatro Orientación de la ciudad de México. Los grupos que se presentaron fueron el Grupo A, *Rin Rin*, de Cueto, y el Grupo B, *Comino*, dirigido por Leopoldo Méndez. Su éxito permitió que en 1934 se aprobara un presupuesto para un tercero, el Grupo C, *Periquillo*, dirigido por Graciela Amador y Roberto Lago.⁹⁶ La difusión teatral de la SEP incluyó menciones en las revistas *El Sembrador* y *El Maestro Rural* con anuncios de talleres para confeccionar títeres. Además, los grupos visitaban dos o tres escuelas por día con representaciones de treinta minutos, por tal razón en las escuelas rurales se insistió en la creación de instalaciones para este teatro. Para aligerar la carga ideológica y equilibrar el

⁹⁴ Susana Sosenski, “Niños limpios y trabajadores. El teatro guiñol posrevolucionario en la construcción de la infancia mexicana”, *Anuario de Estudios Americanos*, núm. 67, julio-diciembre 2010, pp. 497-498.

⁹⁵ Roberto Lago comentó: “Estaba el teatro Guignol de entonces al servicio de la educación, y divertir instruyendo o instruir divirtiendo nos pareció la aspiración más alta a que podía alcanzar la pedagogía moderna. Sin embargo, aún faltaba -y esa sería la tarea del teatro Guignol «El anual»- encauzar este género de teatro hacia una verdadera y definitiva finalidad, en el terreno del arte y en el de las reivindicaciones populares.” Alejandro Ortiz Bullé-Goyri, *Cultura y política en el drama mexicano...*, pp. 115-116. Alejandro Ortiz Bullé-Goyri, *Teatro y vanguardia...*, pp. 260-261.

⁹⁶ Susana Sosenski, “Niños limpios y trabajadores...”, p. 496.

repertorio entre la diversión y la instrucción, se formó una Comisión de Repertorio encargada de leer, revisar, seleccionar, corregir, reescribir o pedir cambios a las obras que se presentaban. En 1935 las consignas fueron explícitas, el programa debería contar con “una obra de fondo ideológico, una obra cómica de carácter recreativo y una obra rítmica (ballet)”, el objetivo final era el de formar una niñez desfanatizada y sin supersticiones.⁹⁷ Bustillo Oro formó parte de la Comisión de Repertorio y declaró en 1938 algo que permite recordar el “Grito de Guadalajara”:

... para una educación revolucionaria que aspira a ir cimentando en la conciencia del país una nueva moral social que permita los forzosos cambios económicos que marca la Revolución y que a ella misma obligan, el teatro (infantil o para adultos) no puede ser visto como un mero desahogo artístico. [...] Apoderarse del niño, hacerlo para la Revolución, he aquí la tarea de la Educación impartida por el Estado en la que el teatro debe tomar su lugar dignamente, y con el espíritu de sacrificio que nuestra época de transición exige.⁹⁸

Los diferentes temas para la reeducación y nueva educación infantil fueron tratados en breves obras, como las aventuras del personaje “Comino”, que resuelve sus dificultades siempre al tomar la postura de un trabajador que lucha por sus derechos y contra la explotación capitalista. Para 1940, con la salida de Cárdenas de la presidencia, se terminó también la aventura guiñol que tras ocho años de representaciones de los grupos *Comino*, *Periquillo* y *El Nahual* consiguió celebrar casi 8 mil representaciones.⁹⁹

⁹⁷ Susana Sosenski, “Niños limpios y trabajadores...”, p. 501.

⁹⁸ Juan Bustillo Oro, “La moral en el Teatro infantil”, *El Maestro Rural*, núm. 11 y 12, México, 1938, p. 37, citado por Susana Sosenski, “Niños limpios y trabajadores...”, 2010, pp. 500-501.

La investigadora Urías Horcasitas ha explicado la presencia del discurso gobiernista bolchevique a través de las artes como un elemento ideológico ambiguo, que no conseguía diferenciar entre las prácticas fascistas y socialistas que colocaban en el centro a las masas y la formación del hombre nuevo, sino que la importancia de su utilización se reducía a la practicidad y maleabilidad de sus principios así la “imagen fue uno de los recursos ideológicos, aunque no el único, que permitió encuadrar a las masas en tanto que base de apoyo del nuevo Estado”. Beatriz Urías Horcasitas, “Retórica, ficción y espejismo...”, pp. 262-263.

⁹⁹ Susana Sosenski, “Niños limpios y trabajadores...”, pp. 504-515. Alejandro Ortiz Bullé-Goyri, *Cultura y política en el drama mexicano...*, pp. 119-120.

El Plan Sexenal de 1933, la Secretaría de Educación de Bassols y la presidencia de la república de Cárdenas impulsaron y ejecutaron un programa socialista para la revolución. Las manifestaciones artísticas simpatizantes elaboraron una interpretación esperanzadora de la revolución, es decir, los intelectuales y artistas vieron en su momento la coyuntura histórica óptima para la construcción de una sociedad sin clases o, al menos, más justa con el proletariado. Por ello, centraron sus objetivos en la formación de la niñez y del proletariado dentro de la dinámica reivindicativa y la consciencia colectiva. El programa político y los grupos artísticos socialistas consiguieron trabajar juntos durante este periodo, aunque tendrían que moderarse hacia el final del cardenismo.

2.4. LA REVOLUCIÓN FOLCLÓRICA Y TRIUNFALISTA

Desde el fin del periodo bélico de la revolución se comenzó a perfilar una tendencia cultural que exaltaba el arte popular a fin de colocarlo al centro de las preocupaciones en la definición cultural de la nación y de la revolución. Veía con temor el desorden y el salvajismo ocasionados por el movimiento, por lo que volteaba a inspirarse en lo indígena, en lo prehispánico, en la colonia e incluso en el porfiriato. Y terminaría por definir una iconografía del folclor popular ligada a una interpretación triunfalista de la revolución como un acontecimiento dirigido y concluido por las masas.

El asunto indígena a inicios de la década de 1930 fue abordado por los escritores para denunciar su marginación y su cultura propia. Monsiváis sintetizó en dos las estrategias literarias que abordaron el tema indígena: la primera al “poetizarlo”, es decir colocarlo como una figura remota, ancestral, enigmática, eterna, silenciosa y atenta a su alma; y la segunda, como un ser recalcitrante a la civilización, temeroso a la novedad y desconfiado del hombre blanco, por miedo o desconfianza ante lo desconocido. Los escritores Mauricio Magdaleno con *El resplandor* (1936), Gregorio López y Fuentes con *El indio* (1935) y *Tierra* (1932) y Héctor Pérez Martínez con *Juárez, el impasible* (1934) y *Cuauhtémoc*

(1944) son considerados los representantes de esta tendencia. Dos obras pueden servir para ilustrar lo conflictivo del tema.¹⁰⁰

El Resplandor es el desencanto al movimiento revolucionario controlado por caudillos que se aprovechan de unos indígenas otomíes. La temporalidad de la narración se divide en dos partes según corresponda la acción a los actores: una corresponde a la de los indios, en una temporalidad no definida, en constatare pasado mítico contado por lunas y sin nociones de distancia espacial, y por tanto en una especie de estado de inmovilidad salvaje. Los indígenas son, en este caso, el objeto de vejaciones, traiciones y explotaciones, lo mismo por mestizos herederos de la jerarquía colonial que por sus propios hermanos de raza educados bajo las consignas de la revolución en la ciudad pero que al volver a su tierra mantienen las mismas técnicas de sometimiento al observar el eterno estado primitivo de la población. Y la otra temporalidad es la de los mestizos, más concreta, con una visión activa del presente y consciencia del progreso rumbo a la civilización. Hay, por tanto, dos visiones del tiempo que son incompatibles dentro del país y que muestran el fracaso de la revolución en su misión de llevar civilización a toda su población.¹⁰¹ Por su parte, la obra *El indio* de Gregorio López y Fuentes maneja, también, concepciones de tiempo diferentes entre los indígenas y los mestizos, aunque es menos compleja que la de Magdaleno porque López y Fuentes se preocupa por plantear un cuadro de costumbres en una historia cronológica lineal. Retoma, también, una visión negativa de las consecuencias revolucionarias, o mejor dicho, del fracaso del proyecto revolucionario. *El indio* tiene tres objetivos: plantear de forma teórica las razones que explican la marginación del indio, para esbozar luego un programa de soluciones; después, respalda esos argumentos con la descripción de sus condiciones de vida, sus costumbres y sus tradiciones, a la manera de un enfrentamiento entre las dos culturas; y finalmente, se hace un balance de la incidencia que sobre el indio ha tenido la revolución.¹⁰²

Algunas obras de estos escritores ya han sido comentadas en el epígrafe de la revolución criticada mas no deben quedar encasillados en una sola tendencia, ahora son retomadas por

¹⁰⁰ Carlos Monsiváis, *La cultura mexicana...*, p. 77.

¹⁰¹ Mauricio Magdaleno, *El resplandor. El Compadre Mendoza*, Promexa Editores, México, 1979.

¹⁰² María del Mar Paúl Arranz, "La ideología revolucionaria de Gregorio López y Fuentes", *Anales de literatura hispanoamericana*, núm. 18, 1989, p. 70.

su folclor mezclado con su crítica. Ellos denunciaron las políticas indigenistas del cardenismo porque veían cómo eran distorsionados los proyectos de redención a causa de la difusión de la lucha de clases. Clamaban por establecer, como una de las tareas prioritarias de la revolución, la promoción al respeto entre las razas y las clases, aunque colocaban en el mestizo, no solo la figura central de la mexicanidad, sino la misión de promover el dicho respeto entre los diferentes mexicanos. Así, plantearon soluciones al problema de castas y al mosaico racial que impedía a los indígenas involucrarse en el programa revolucionario.¹⁰³

El muralismo de Diego Rivera había antecedido esta visión literaria del indígena y de una revolución que, si bien aún no estaba concluida, sí permitía profetizar un final justiciero para las masas desprotegidas. En 1923 Rivera realizó el mural *La maestra rural* (foto 12), pintado en el Patio de los Trabajos de la Secretaría de Educación Pública. La obra fue ejemplo del proyecto vasconcelista preocupado en vincular el arte y la educación al servicio de la implementación del programa revolucionario. Pedro Henríquez Ureña lo comentó, “tal vez el mejor símbolo del México actual es el vigoroso fresco de Diego Rivera en donde, mientras el revolucionario armado detiene su cabalgadura para descansar, la maestra rural aparece rodeada de niños y adultos, pobremente vestidos como ella, pero animados

Foto 13

Foto 12

¹⁰³ Anne T. Doremus, *Culture, politics, and national identity...*, p. 60.

con la visión del futuro”.¹⁰⁴ Otro mural de Rivera, *Reparto de tierras* (foto 13) de 1924, en el vestíbulo del segundo piso del edificio administrativo de la Universidad Autónoma de Chapingo, hizo honor al ideal zapatista de la lucha por la tierra y al autogobierno. En la misma Universidad, dos años después, pintó *La muerte de un campesino* que presentó una iconografía consolidada de la revolución como un periodo de unión de trabajadores y campesinos contra los opresores capitalistas.¹⁰⁵

Durante los años de Vasconcelos al frente de la SEP se impulsó esta versión triunfalista y folclórica de la revolución. La publicación de *El Maestro. Revista de cultura nacional* fue la primera revista salida de la estructura de publicaciones de la SEP, con una distribución de 75 mil ejemplares gratuitos ilustrados por Valeria Prieto y con colaboraciones ocasionales de Diego Rivera y Gabriel Fernández Ledesma, presentaba entre sus páginas la iconografía promovida por los primeros gobiernos de la revolución. Lo mismo promovía el libro *Las artes populares en México* (1921) de Gerardo Murillo -Dr. Atl-, cuya obra había sido un encargo del Secretario de Relaciones Exteriores, Alberto J. Pani, quien deseaba festejar el centenario de la consumación de la independencia con una exposición de artes populares mexicanas que presentó, en palabras del propio Dr. Atl, “lo más mexicano de México: las artes indígenas”. Esta obra se agotó rápidamente en dos ocasiones y se convirtió en referencia obligada para ilustradores y pintores “quienes al recurrir en demasía al arte vernáculo se encasillaron en el subgénero que se denominó de manera irónica como ‘jicarismo’”.¹⁰⁶ Adolfo Best Maugard, que conocía de arte indígena y popular, participó en el proyecto vasconcelista en el departamento de dibujo, de donde pudo publicar el libro *Método de dibujo. Tradición, resurgimiento y evolución del arte mexicano*. Maugard logró que las fábricas de pintura produjeran industrialmente colores considerados como *chillones* y *feos* empleados para la arquitectura popular como el azul añil, el rojo sanguíneo, el verde limón y el rosa subido llamado a partir de entonces como el rosa mexicano. El proyecto de

¹⁰⁴ Pedro Henríquez Ureña, “La Revolución y la cultura en México”, *La Revista de filosofía*, año XI, núm. 1, Argentina, Buenos Aires, 1925, en Fernando Curiel Defossé, *Conferencias del Ateneo de la Juventud...*, p. 152.

¹⁰⁵ Nicola Coleby, “El temprano muralismo posrevolucionario ¿Ruptura o continuidad?”, *Memoria Congreso Internacional del Muralismo*, UNAM-Conaculta, México, 1999, p. 16.

¹⁰⁶ Mercurio López Casillas, “Entre el taller del artista y la oficina de Gobierno”, en Salvador Albiñana, *México Ilustrado...* pp. 23-24.

dibujo de Maugard encajó con las Escuelas de Pintura al Aire Libre¹⁰⁷ destinadas a inculcar en los niños el gusto por la pintura como una forma de retratar su entorno cotidiano sin limitarlo a consignas políticas y sí promoviendo el desarrollo del arte popular; los dibujos de los niños evocaron simbólicamente la presencia popular con ilustraciones de canastas de flores, fuentes, flora, fauna e imaginería religiosa. De esta experiencia, Maugard esperaba obtener un mestizaje visual entre los elementos del arte indígena, del español y de otras culturas, que con el desarrollo del instinto artístico del niño generaría de manera natural un arte permeado con una esencia “genuinamente mexicana”.¹⁰⁸

El nacionalismo cultural impulsado por Vasconcelos tuvo su expresión teatral a partir de dos experiencias: el Teatro Regional inaugurado en 1921 por Rafael M. Saavedra y el Teatro del Murciélago fundado en 1924 por Luis Quintanilla, los cuales tuvieron el principio de alcanzar un público masivo representando temas cotidianos de las masas.¹⁰⁹

¹⁰⁷ Las Escuelas de Pintura al Aire Libre (EPAL) tuvieron su apogeo de 1925 a 1927 cuando los trabajos de los niños fueron publicados en un monográfico de la SEP con textos de Salvador Novo. Sin embargo, se les criticó sus métodos de enseñanza libres considerados de intuitivos y poco rigurosos, por lo que en 1932 se encargó a Rufino Tamayo, Adolfo Best Maugard y Leopoldo Méndez una revisión de los programas de estudio. Rufino Tamayo, a nombre de la comisión, estableció el requisito de impartir enseñanza en vez de limitarse a funcionar como simples centros de dotación de materiales para ser utilizados libremente sin orientación alguna. A partir de ese momento, los alumnos inscritos, para ser aceptados, debían someterse a un periodo de prueba con el fin de conocer su sensibilidad y encauzarlos según su tendencia. Ya con Cárdenas, el programa artístico se modificó y el presupuesto de las EPAL se eliminó hasta provocar el cierre de la última escuela localizada en Taxco, en 1937. Mercedes De Vega (coord.), *México y la invención del arte latinoamericano 1910-1950*, vol. 5, Secretaría de Relaciones Exteriores de México, México, 2011, pp. 75-77.

¹⁰⁸ Karen Cordero Reiman, “Ensueños artísticos: Tres estrategias plásticas...”, pp. 53-65.

¹⁰⁹ El etnólogo y escritor Saavedra, el pintor Carlos González y el músico Francisco Domínguez, influenciados por Manuel Gamio, iniciaron el Teatro Regional Mexicano montando el Teatro Regional de Teotihuacán (1922), el Teatro Regional de Paracho (1923), el Teatro Sintético Mexicano (1923) y, en 1924, Vasconcelos propuso el Teatro al Aire Libre, de influencia soviética, que resultó en la construcción del Estadio Nacional. El Teatro Regional fue el primer intento realizado por el arte escénico para sistematizar el proyecto de formar una nueva sociedad con representaciones de motivos indígenas, con figuras bailables, canciones y procedimientos técnicos al alcance popular.

La obra *La Cruz* (1923) de Rafael M. Saavedra, por ejemplo, presentó un cuadro de costumbres de la vida cotidiana del Valle de Teotihuacán, previamente investigado por Manuel Gamio en su estudio *La población del Valle de Teotihuacán*. *Cruza* es el nombre de la joven campesina acosada por el patrón de la hacienda y que será defendida por su novio y por su hermano. El enfrentamiento ocasionará la muerte del hermano de la joven, y la madre de éstos tendrá que sufrir con abnegación la desgracia familiar. Por una parte, la obra muestra una problemática social y cultural, y por la otra, revaloriza el rescate del folclor popular en el vestuario, la música (la Cruz entona canciones

Además, en 1923 se fundó el grupo Amigos del Teatro Mexicano que organizó lecturas de obra nacionales y pláticas sobre teatro, propiciando la formación, en 1925, del Grupo de los Siete Autores (Francisco Monterde, José Joaquín Gamboa, Carlos Noriega Hope, Víctor Manuel Díez Barroso, Ricardo Parada León, los hermanos Lázaro y Carlos Lozano García). Influenciados por el naturalismo escénico de Emile Zola, más que enfrentar el problema de la modernidad, trataron de impulsar el nacionalismo a partir del rescate de los valores perdidos del orden anterior.¹¹⁰

El Teatro Mexicano de Masas fue otra de las formas teatrales apoyadas por el Estado durante la época vasconcelista y callista. Ejecutado por cientos de actores en teatros al aire libre, intentó recuperar los grandes mitos de la historia nacional, los episodios épicos y los elementos del folclor popular e indígena, sobre todo el rescate de lo precortesiano, para dar consistencia a su propuesta ideológica y política que buscaba alcanzar a las grandes masas, legitimar al Estado revolucionario y redimir a la nación. La propuesta de escenificar una estética indigenista relacionada con la revolución mexicana y el nacionalismo fue defendida por intelectuales y artistas como Rubén M. Campos, Carlos González, Francisco Domínguez y Efrén Orozco Rosales. Por ejemplo, en *Liberación* (1929-1933) de Orozco Rosales, presentada en ocho cuadros (Liberación, La conquista, La Colonia, La independencia, Los aguiluchos del 47, La Intervención francesa, El cacicazgo, La

populares junto a su novio), los juegos infantiles y otros elementos de la vida cotidiana que se estaban convirtiendo en estereotipos del ambiente rural. El folclor estuvo acompañado por la exploración de la belleza popular mexicana –de la mujer y de la vida campirana-, ajena a los paradigmas estéticos europeos impuestos en el país durante el porfiriato. La obra fue un intento de reivindicar la cultura popular e indígena expuesta en las investigaciones de Manuel Gamio, a la vez que se mostró la explotación y miseria aún existente después de la consumación revolucionaria y que era, precisamente, la meta en los discursos oficiales.

Influido por el Teatro Regional de Saavedra, surgió el Teatro del Murciélago de Quintanilla, la diferencia entre ambos era que el Murciélago iba dirigido al público urbano y culto, de ahí su aspiración a una mayor calidad en las piezas. Quintanilla, miembro del grupo estridentista, conoció en Nueva York el teatro ruso de Nikita Balieff y su *Chauve-Souris* y lo importó a México para llevarlo a escena en septiembre de 1924 con episodios de la vida cotidiana, urbana y campirana, llenas de folclor mexicano

Alejandro Ortiz Bullé-Goyri, “El teatro indigenista mexicano de los años veinte...”, pp. 76-79. Alejandro Ortiz Bullé-Goyri, *Teatro y vanguardia...*, p. 177. Alejandro Ortiz Bullé-Goyri, *Cultura y política en el drama mexicano...*, p. 66. Antonio Magaña Esquivel, “El teatro y el cine”, en Jaime Torres Bodet (et. al.), *México, 50 años de Revolución...*, p. 373.

Antonio Magaña Esquivel, “Teatro experimental en México: El Murciélago”, *El Nacional, Al servicio de la colectividad*, D. F., México, 11 de mayo 1938, p. 3.

¹¹⁰ Alejandro Ortiz Bullé-Goyri, *Cultura y política en el drama mexicano...*, p. 43.

Revolución), se hacía una síntesis de la historia de México. La idea era dramatizar la escena con imágenes plásticas, canciones y música alusiva, resolviéndose los conflictos a través de un esquema maniqueo y cuya apoteosis final era la victoria de la revolución mexicana. De esta manera se legitimaba el proceso como un acto de redención nacional y se difundía un encendido nacionalismo.¹¹¹

El gobierno ejecutaba, con estos programas culturales, su principio de promover la creación de un “arte puro” a partir de lo indígena y popular, alejado de influencias extranjeras y de vicios de la sociedad, consignas que se plasmaron en el arte infantil con, por ejemplo, la aparición en 1925 de las revistas *Pulgarcito* y *El tlacuache*, y en 1926 *Monografía de las Escuelas de Pintura al Aire Libre*. Ésta última fue editada por la SEP con obras infantiles creadas en los talleres que pintaban, principalmente, paisajes pueblerinos y retratos del ambiente rural. Los dibujos iban acompañados con fichas de presentación de los autores y con textos escritos por Alfredo Ramos Martínez y el secretario de Educación, J.M. Puig Casauranc, en los cuales se destacaba la capacidad artística del niño mexicano acrecentada en proporción a su sangre indígena.

El gobierno de Calles continuó el apoyo a la difusión ideológica de la revolución, por ejemplo, *Crisol, revista de crítica* apareció, según rezaba una de sus editoriales, para contribuir a definir y esclarecer la ideología de la Revolución Mexicana encabezada por el presidente Calles y el PNR. Fundada en enero de 1929 como el medio de expresión del Bloque de Obreros Intelectuales de México (BOI), entre los colaboradores aparecían Antonio Castro Leal, Juan de Dios Bojórquez, Daniel Cosío Villegas, Manuel Maples Arce, Fermín Revueltas, Diego Rivera, Francisco Miguel y Jesús Silva Herzog. En cada número se hacían recuentos de los hechos históricos revolucionarios y se relataba la vida de los héroes a través de biografías comentadas que enarbolaban a Venustiano Carranza, Álvaro Obregón, Plutarco Elías Calles o Lázaro Cárdenas. Así, sus portadas e ilustraciones interiores reproducían grabados de Leopoldo Méndez y Fermín Revueltas que traducían en imágenes los discursos oficiales del gobierno.¹¹²

¹¹¹ Alejandro Ortiz Bullé-Goyri, *Cultura y política en el drama mexicano...*, pp. 70-72.

¹¹² Roberto Iván Gómez Paz, “Sobre *Crisol*, revista de Crítica”, Artículo del Proyecto PAPIIT UNAM, Enlace internet

Para entonces, llegaba a su momento de autoparodia y autocrítica la tendencia literaria de los colonialistas. Francisco Monterde (*Cetina* y *El secreto de la Escala*, ambas de 1918) y Artemio de Valle-Arizpe (*Ejemplo* 1919) fueron los precursores de una literatura que se angustiaba por la revolución y prefería buscar en el virreinato tiempos florecientes de la nación mexicana. A esta visión de la historia mexicana se le unieron, a inicios de los 20, Julio Jiménez Rueda, Manuel Horta, Ermilio Abreu Gómez, quienes, al igual que los ateneístas y socialistas, habían mostrado su preocupación por el devenir revolucionario pero preferían crear literatura que respondiera a los esquemas de las vanguardias extranjeras aunque con tramas tomadas de la época colonial mexicana.¹¹³ Valle-Arizpe, por ejemplo, en 1916 describía el pintoresco pasado colonial a partir de la ciudad de México:

el vivir era todo paz dulce y todo quietud benigna, entre la sombra perfumada de tantas iglesias y entre tantos conventos y entre tantas casas nobiliarias e insignes. Un encanto sosegado sahumaba toda la ciudad. La vida se deslizaba apacible y buena, con espaciosa dulzura, entre una gran quietud espiritual y se anegaba en gran placidez.¹¹⁴

Los escritores se recreaban describiendo una ciudad apacible y de palacios que recordaban virreyes y virreinas, oidores y corsarios, que veían pasear señoras piadosas y muchachas enamoradas en un ambiente entre cortesano y monacal, de fiestas y siestas. Fueron, pues, un grupo de estudiosos de la historia, el arte y la literatura que miraron el pasado no para

http://www.cialc.unam.mx/Revistas_literarias_y_culturales/Pages/menu/Articulos_resenas_y_comentarios.html, consultado 27/09/2013.

Juan Manuel Bonet, "Papeles vanguardistas mexicanos: algunas pistas", en Salvador Albiñana, *México Ilustrado...*, p. 33.

¹¹³ José Luis Martínez, "La literatura", en Jaime Torres Bodet (et. al.), *México, 50 años de Revolución...*, pp. 321-322. Teodosio Fernández Rodríguez, "El pasado mexicano en la literatura 'colonialista'", *América sin nombre: boletín de la Unidad de Investigación de la Universidad de Alicante "Recuperaciones del mundo precolombino y colonial en el siglo XX hispanoamericano"*, núm. 9-10, 2007, p. 68.

Artemio de Valle-Arizpe aclaró en una entrevista a Emmanuel Carballo sus intenciones: "El colonialismo para mí fue una sustitución. Vivíamos los años tremendos, desastrosos de la Revolución. Como era imposible conseguir la tranquilidad con los ojos puestos en el hoy, le di la espalda al presente y me instalé en los siglos de la colonia. Fue indudablemente lo que ahora llaman un acto evasivo". *Diecinueve protagonistas de la literatura mexicana del siglo XX*, Empresas Editoriales, 1965, citado por Carlos Monsiváis, *La cultura mexicana...*, p. 224

¹¹⁴ Artemio de Valle-Arizpe, *La muy noble y leal ciudad de México, según relatos de antaño y de hogaño*, Editorial Cvltvra, México, 1924, pp. XI-XII, citado por Teodosio Fernández Rodríguez, "El pasado mexicano en la literatura...", p. 68.

huir de su presente, sino para buscar “en la tradición para saber algo más de la identidad nacional y para crear una expresión artística propia, concebida desde planteamientos que daban especial relieve a los ideales más altos frente al materialismo contemporáneo...”¹¹⁵. Sin embargo, con la aparición del nacionalismo cultural revolucionario promovido por el gobierno y a partir de la obra *Pedro Galín* (1926) de Genaro Estrada, comenzaron a hacer parodia de sus personajes y a señalarse como descontextualizados de su época.¹¹⁶

A mediados de la década de los 30 apareció un teatro de revista con nostalgia por el pasado porfirista, en la misma línea del Grupo de los Siete Autores y tal como habían hecho los colonialistas. Los autores del teatro de revista mexicano eran, en su mayoría, periodistas que comentaban y criticaban el acontecer cotidiano con la ayuda de actores, músicos y bailes, se trataba de un periodismo político teatralizado. Estas obras nostálgicas buscaron rescatar la moral y los modales de la época porfiriana considerados para entonces en plena decadencia pero reconociendo los ideales del programa revolucionario. La obra *Sombra de mariposas* (1936), de Carlos Díaz Dufóo, por ejemplo, trató de la importancia del sindicalismo y de las luchas obreras pero sin referirse a la revolución mexicana, a cambio, se representó a la institución familiar como el sitio destinado a preservar el orden y el bien para la sociedad. La revolución en su versión socialista era, desde esta perspectiva, agitación social, moral y religiosa. Tal situación causó, posiblemente, que un día después de estrenada, el 24 de octubre, fuera sacada de cartel por órdenes superiores.¹¹⁷ En el mismo tono se estrenó, dos años más tarde en el teatro Lírico, *En Tiempos de don Porfirio* (actuada por, entre otros, Joaquín Pardavé, María Conesa y Gloria Marín) con libreto de Carlos M. Ortega, Pablo Prida y Francisco Benítez, a la cual le siguieron *Aquellos 35 años*, *Recordar es vivir*, *Parece que fue ayer* y *Las fiestas del centenario*. En todas se evitaba hablar directamente de la política actual, aunque la evocación y presencia de Porfirio Díaz, acompañado de otros personajes de su época, se exponía en contraste con los polémicos

¹¹⁵ Teodosio Fernández Rodríguez, “El pasado mexicano en la literatura...”, p. 68.

¹¹⁶ Christopher Domínguez Michael, “La broma colonialista”, *Nexos*, enero 1989. Teodosio Fernández Rodríguez, “El pasado mexicano en la literatura...”, pp. 71-72.

¹¹⁷ Alejandro Ortiz Bullé-Goyri, *Cultura y política en el drama mexicano...*, pp. 150-158

políticos del presente a través de recitales como el declamado al final de *En Tiempos de don Porfirio*:¹¹⁸

Qué bonito y que apacible
era México en silencio,
sin motos de mordelones,
sin radios con tanto estruendo,
sin jazz band en las cantinas,
sin diputados en pleitos;
y qué airosa era la fiesta
cuando el tendido repleto
de gatas y de catrinas
de darnas y caballeros
aclamaban a Ponciano,
nuestro inolvidable diestro,
cuando montando a caballo
y en peligrosos requiebros
colgaba las banderillas
a bravos toros de Atenco.

Otra vertiente del teatro de revista mexicano fue el influenciado por la zarzuela española que recuperó los corridos revolucionarios y promovió la música campirana y romántica para insertarla en piezas que, a pesar de ser paródicas y mordaces con la figura presidencial o la política oficial, gozaban del patrocinio y autorización del gobierno porque retomaban el tono victorioso del discurso oficial e incluían el lenguaje popular (elemento reclamado como prueba del gobierno de las masas). En este sentido, las compañías de Roberto Soto y Joaquín Pardavé presentaron revistas elaborando representaciones folcloristas y triunfalistas de la revolución. Ambas abordaron asuntos polémicos del cardenismo: en 1935 Pardavé, con su compañía recién fundada, montó *El peso murió*, *Camisas rojas* y *Educación*

¹¹⁸ Armando de María y Campos, *El teatro de género chico en la revolución mexicana*, Instituto Nacional de Estudios Históricos de la Revolución Mexicana, México, 1956, pp. 377-380. Alejandro Ortiz Bullé Goyri, “El teatro de revista, una forma de periodismo escénico”, *Tema y Variaciones, de literatura: literatura y periodismo: polémicas y reflexiones*, núm. 19, semestre 2, 2002, p. 95.

socialista, mientras que la de Roberto Soto presentaba en el teatro Lírico *El caníbal de Tabasco* (1935), *La Resurrección de Lázaro* (1935), *Laza los Cárdenas* (1936) y en el palacio de Bellas Artes *Rayando el sol* (1937). En 1936 se fundó un nuevo escenario, el *Follies Bergere*, que se sumó a los teatros Lírico, Apolo, Fabregas y Politeama para presentar a nuevos cómicos de carpa como Manuel Medel y Mario Moreno *Cantinflas*.¹¹⁹

Las revistas retomaron creaciones artísticas de la década pasada para sustentar sus discursos de la actualidad y de la revolución, tal fue el caso de la pieza montada en el Lírico a fines de 1934, escrita por Carlos M. Ortega y Francisco Benítez, actuada por Roberto Soto y Joaquín Pardavé, y dedicada a Diego Rivera -quien realizaría una parte de la escenografía-, *El último fresco*. En ella se escenificó una biografía del pintor contada a través de sus trabajos hasta llegar a los murales *Corrido de la revolución* (1923-1928) de la Secretaria de Educación y *Epopéya del pueblo mexicano* (1929-1935) de la escalera del Palacio Nacional. Al llegar a este momento de la pieza, unos artistas cantaban los corridos que funcionaban como descriptores de las mismas pinturas. Cabe apuntar que el conjunto pintado por Rivera en el segundo y tercer piso del Patio de las Fiestas de la Secretaria de Educación incluye una especie de orla o festón rojo que cruza los tableros murales para, precisamente, ilustrar los corridos revolucionarios *La Balada de Zapata, la Revolución Mexicana Agraria de 1910, Así Será la Revolución Proletaria* y el *Corrido de la Revolución*, dividido en dos partes: *La Revolución Agraria y la Revolución Proletaria*.¹²⁰

El corrido, que durante la guerra había funcionado para informar a la población y a las tropas de las noticias recientes a la manera de una crónica épica, se actualizó junto con los sones de la lírica revolucionaria (*La chinita maderista, La Adelita, La valentina, Las tres pelonas, La jesuita, La rielera, La Joaquinita, La cucaracha*) para colocarlo como parte de los decorados. Autores de música mexicana retomaron la estructura del corrido (la llamada

¹¹⁹ Yolanda Moreno Rivas, *Historia de la música popular mexicana*, Conaculta-Alianza Editorial Mexicana, México, 1989, pp. 65-73. Alejandro Ortiz Bullé Goyri, “El teatro de revista, una forma de periodismo escénico”..., p. 105.

¹²⁰ Armando de María y Campos, *El teatro de género chico...*, p. 358. Francisco Reyes Palma, “Comentario crítico a Llamadas. Sinfonía proletaria / Carlos Chavez”, registro de documento 822830, International Center for the Arts of the Americas at the Museum of Fine Arts, Houston. Documents of 20th-century Latin American and Latino Art, consultado 31/07/2014. <http://icaadocs.mfah.org/icaadocs/ELARCHIVO/RegistroCompleto/tabid/99/doc/822830/language/es-MX/Default.aspx>

al público, el nombre, el suceso y fecha de lo que se cuenta, el mensaje final en una sentencia aleccionadora, y a veces una breve despedida) para componer nuevas letras que cantaban las victorias de los gobiernos y les servían de propaganda. Surgió así, *El Corrido del agrarista* compuesto en 1928 por Lorenzo Barcelata y Ernesto Cortázar. Este corrido fue, además, retomado para ilustrar una escena del documental *Escuela de hijos del ejército*, producido por el DAPP en 1937; la música suena al momento en que los muchachos trabajan en el huerto de la escuela cantando el himno de los agraristas "Marchemos agraristas a los campos, a sembrar la semilla del progreso..." y rematando con la canción de *La Adelita*. La función del corrido y de la lírica revolucionaria en estos soportes no era ya la del noticiero de actualidades, sino la del recreador de ambientes del acontecimiento que había permitido a las masas derrocar la dictadura y obtener justicia, según se difundía en los discursos oficiales.¹²¹

El tono de este teatro de revista se puede apreciar en la obra *El país de mañana* estrenada en junio de 1935 por Carlos Ortega y Francisco Benítez con música de ellos y de Joaquín Pardavé. La pieza incluyó un cuadro que tuvo por título "La revolución" en el que una soldadera hacía un elogio del movimiento y sus consecuencias:

Doliente el indio se inclina
sobre la tierra que labra,
con esa resignación
que es proverbial en su raza,
y en los ranchos y los pueblos,
en el valle y la montaña,
en los amplios horizontes
que limitan con su faldas
los volcanes centinelas
de nuestra inquietante patria;
en los lagos transparentes,

¹²¹ Vicente T. Mendoza, "La Música tradicional", en Jaime Torres Bodet (et. al.), *México, 50 años de Revolución...*, pp. 496-516. Ricardo Pérez Montfort, *Estampas del nacionalismo popular...*, p. 148. Álvaro Vázquez Mantecón, "Cine y propaganda durante el cardenismo", *Historia y Grafía*, núm. 39, julio-diciembre, 2013, pp. 94-95.

en las turbulentas aguas
de los ríos que fecundan
de la tierra las entrañas,
hay un anhelo profundo
de libertad y unas ansias
de rebelión y justicia
que por doquiera se palpan
y surge el iluminado
que llega a la tierra baja,
que recorre los poblados
y que asciende a las montañas,
que predica libertad.
que la justicia reclama
y brota en clamor inmenso
la Revolución que estalla.
La Revolución que barre,
...
¡así es la Revolución
que vino a enjugar las lágrimas
del pueblo que tantos años
exigía nueva patria!
¡Así es la Revolución
que germina con su savia
y que llega a los más hondo
de la tierra mexicana!

El cuadro terminaba con una orquesta tocando canciones de la revolución: primero un tema de salterios en el anfiteatro; luego una marimba detrás del telón; seguida de actores de la compañía con armónicas; y al final, la orquesta con *La Adelita*, se levantaba el telón con la Marcha de Honor tocada por una banda de guerra; al fondo aparecía el Monumento a la Revolución como si para entonces estuviera ya terminado. En la segunda mitad del año de

1935, Pardavé y Soto estuvieron juntos en algunas piezas, mas para 1936 cada uno retomó sus propias compañías centrándose en diferentes temas. Pardavé se fue al teatro Fábregas para trabajar con el compositor de música Agustín Lara. Mientras tanto, Soto continuó tocando la veta política con el apoyo del presidente Cárdenas, de quien logró una subvención para montar, en 1937, la revista *Rayando el sol* en el Palacio de Bellas Artes con escenografía pintada por Diego Rivera y, un año después en ese mismo escenario, *México a través de los siglos* con cuadros que contaban la historia de México desde la conquista hasta la expropiación petrolera, pasando, por supuesto, por la revolución, en cuyo cuadro se incluyeron números musicales con tiples y un cuerpo de baile para interpretar a un villista, la Adelita, la Valentina, la Cucaracha y Pancho Villa, es decir, una referencia a los populares corridos.¹²²

Dotar a la revolución de una interpretación e iconografía triunfalista, ya sea recurriendo a épocas pasadas con referencias a situaciones actuales o recuperando manifestaciones populares del campo y de la ciudad, era la misión del gobierno en su proceso de legitimación. El triunfo consistía en presentar al pueblo como el creador y guiador del destino nacional; la revolución no se daba por concluida pero el discurso oficial conservaba la imagen del progreso ininterrumpido desde el derrocamiento de Díaz. Cárdenas promovió manifestaciones culturales que explicaron la negociación de su proyecto modernizador, de ahí que apoyara el teatro chico hasta facilitarle el ícono de la cultura nacional, el Palacio de Bellas Artes.

¹²² Armando de María y Campos, *El teatro de género chico...*, pp. 368-375.

3. POLÍTICA CINEMATOGRAFICA Y CINEMATOGRAFÍA REVOLUCIONARIA EN LOS AÑOS TREINTA

La cinematografía formó parte de las expresiones culturales impulsadas por el Estado. Buscó vehicular las convenciones iconográficas y discursivas con las interpretaciones del nacionalismo y la revolución. Sin embargo, hasta la mitad de los años 30, el cine no gozó del apoyo ni de la atención que tuvieron otras manifestaciones como la pintura y la ilustración.¹ *Santa* (Antonio Moreno, 1931), primera película con sonido óptico del país, y *¡Que Viva México!* (Sergei Eisenstein, 1931) fueron producidas y apoyadas por la Campaña Nacionalista, la cual promovía el consumo de los productos nacionales. En ese momento, al cine se le reconoció su importancia económica y reafirmó su fuerza propagandística. Como se verá a continuación, durante la presidencia de Cárdenas el cine fue incluido en las industrias a controlar por los aparatos del gobierno federal.

La revolución mexicana fue un asunto de representación cinematográfica. El cine se involucró en las tres tendencias de interpretación comentadas anteriormente y propuso sus matices, tonos y estereotipos del acontecimiento. Por cine de la revolución se entiende no solo aquel que ubicó sus argumentos durante el periodo de guerra, sino también el que hizo referencia a los resultados de la revolución, ya sea señalados explícitamente o denunciados, implícitamente, por referencias culturales e históricas. Aquí se presentan las películas que fueron moldeando las estrategias narrativas en las tres tendencias. Se expondrá el grupo de producciones que enmarcaron sus realizaciones y trazaron las trayectorias de formación de la revolución como una tradición nacionalista. *El Compadre Mendoza*, *Redes* y *¡Así es mi tierra!* fueron películas que participaron en la definición cultural de la revolución desde las tres diferentes tendencias interpretativas. Estas muestras culturales permiten debatir –como lo ha expuesto Beatriz Urías Horcasitas– la idea de una representación monolítica de la revolución tan extendida en la historiografía. Además, se observan en ellas los rasgos de la lucha por la inclusión de la modernidad en una iconografía nacionalista inmersa en los programas de estudio del mexicano tanto en su carácter y raza como en su cultura. Los

¹ Emilio García Riera, *Breve Historia del Cine Mexicano Primer Siglo 1897-1997*, Mapa, México, 1998, pp. 52-55. Federico Dávalos Orozco y Esperanza Vázquez Bernal, *Filmografía general del cine mexicano (1906-1931)*, Universidad Autónoma de Puebla (BUAP), México, 1985, pp. 21-23.

documentos exponen las ambigüedades y los problemas de representación de la modernidad, de la tradición y de la revolución.²

3.1. LA POLÍTICA CINEMATOGRAFICA

El Plan Sexenal recomendó, con carácter urgente, la unificación doctrinal de las legislaciones penales de la República a fin de poder establecer normas de orientación moral y de defensa colectiva que sirvieran para la prevención de delitos. Para ello, la Secretaría de Gobernación emitió una propuesta de reglamentación a la cámara de diputados en noviembre de 1934. La iniciativa tendía a federalizar las obligaciones y derechos en todo lo referente a la industria cinematográfica. La ley se integraría en la constitución y el control cinematográfico se oficializaría con la creación del DAPP. Entre las medidas de protección social se incluía la reglamentación de artículos constitucionales que censuraran y castigaran “la publicación escandalosa de crímenes y delitos, o sea la llamada ‘nota roja’ de los periódicos, y supresión de los espectáculos y publicaciones obscenas.”³

El cine formaba parte de esos espectáculos y publicaciones. Publicado el 1 de octubre de 1919, el reglamento de Censura Cinematográfica era el único documento que se había referido al cine y tenía el propósito de controlar las imágenes que explicaran delitos y quedaran sin castigo, que dañaran la moral pública, o que denigraran al país en el extranjero.⁴ Según García Riera, este reglamento tenía un doble objetivo, el de censurar las películas importadas de Hollywood que en sus westerns recreaban la imagen del mexicano

² Beatriz Urías Horcasitas, “El nacionalismo revolucionario mexicano y sus críticos (1920-1960)”, *Instituto de Estudios Latinoamericanos – Universidad de Alcalá*, núm. 55, octubre 2013, pp. 4-7.

³ Elvia Lucía Flores Ávalos (coord.), *Planes en la nación mexicana...*, p. 332. Anónimo, “Reglamentación en la industria cinematográfica”, *Excelsior*, año XVIII, tomo VI, 3 de noviembre 1934, pp. 1 y 9. Anónimo, “Federalización de la industria del cine en México”, *La Prensa*, 3 de noviembre 1934.

⁴ El primer reglamento de censura fue promulgado en 1913 durante el gobierno de Victoriano Huerta a raíz de las manifestaciones de descontento causadas por la presencia de tropas americanas en Veracruz que amenazaban con entrar al país. Se controlaba y reglamentaba sobre la apertura de cinematógrafos, las reglas para su explotación y las penas. Además, se preocupaba por vigilar la exhibición de vistas privadas sin consentimiento de los interesados, vistas de delitos y ataques a las buenas costumbres y a las autoridades.

Aurelio de los Reyes, *Cine y sociedad en México, 1896-1930. Vivir de sueños. Vol. 1 (1896-1920)*, UNAM, México, 1983, p. 131.

bandido y el de promover la creación de largometrajes con un tema diferente al revolucionario tan socorrido por los documentalistas durante la guerra y que seguía alimentando la imagen del México salvaje.⁵ El reglamento mantendría en vigor sus principios hasta la creación de la Ley de Cinematografía en 1949, aunque entre tanto sufrió dos modificaciones: la primera en 1936 con el DAPP que retomó algunas de las obligaciones de vigilancia y en agosto de 1941 con la redacción de un nuevo reglamento basado en el de 1919. Por lo tanto, durante las décadas de los años 20 y 30 la industria del cine estuvo delineada, en cuanto a la censura se refiere, por dos artículos del susodicho Reglamento.⁶

Art. 5. El consejo examinará y revisará todas las cintas o vistas que se pretendan exportar de México, y si a juicio suyo no tuvieran algo denigrante para el país, ya sea en las escenas que se reproduzcan, ya en las leyendas o por cualquier otra causa, las aprobará, desechándose en caso contrario.

Art. 9. El consejo aprobará aquellas cintas o vistas que no ofendan a la moral pública en su contenido y en sus leyendas, debiendo negar aprobación a todas las demás. Podrá el Consejo declarar que se necesita hacer en la cinta o vistas las modificaciones supresiones que fueren convenientes.

El cinematógrafo comenzó a ser usado con fines educativos durante el gobierno de Obregón cuando, a solicitud de su secretario de Educación, se autorizó en 1921 la compra de reproductores de películas como herramienta para complementar el programa de misiones educativas. Bien que en un inicio Vasconcelos no simpatizara con el cine por considerarlo una herramienta de influencia extranjera, para su proyecto educativo reconoció su valor didáctico y experimental. Le asignó una importancia formativa e involucró a otras dependencias de gobierno para que crearan o adquirieran documentales que sirvieran de apoyo en su trabajo. En la Secretaría de Guerra quiso instruir y moralizar al soldado raso que engrosaba las filas del ejército procedente del pueblo y con grandes rezagos educativos y, en el Consejo Superior de Salubridad, lo utilizó como apoyo para prevenir enfermedades

⁵ Emilio García Riera, *Breve Historia del Cine Mexicano...*, pp. 34-35.

⁶ Virgilio Anduiza Valderrama, *Legislación cinematográfica mexicana*, Filmoteca UNAM, México, 1983, pp. 259-260.

venéreas tales como la sífilis. Por su parte, la SEP, a través de la Dirección de Cultura Estética y el Departamento de Bellas Artes y Bibliotecas, exhibió películas en escuelas nocturnas, organizaciones de obreros y de estudiantes generando festivales culturales en los que se daban conferencias relacionadas a la temática, se explicaban las imágenes y ofrecían conciertos para acompañar las películas. Sin embargo, para 1924 las misiones culturales de Monterrey, Colima, Guanajuato, San Luis Potosí, Pachuca, Puebla e Iguala dejaron de incluir al cine en su repertorio debido al recorte presupuestal y concentraron sus esfuerzos en otras manifestaciones culturales.⁷

El desarrollo industrial de la cinematografía mexicana se debió a la primera *Campaña Nacionalista* creada, oficialmente el 17 de junio de 1931, con el objetivo de promover el consumo de los productos mexicanos entre la población del país.⁸ Bien que la producción mexicana de filmes era de 2 o 3 por año y la importación de 600, el presidente Pascual Ortiz Rubio, para apoyar el cine mexicano e impulsar la campaña, subió los aranceles de importación a los filmes extranjeros y liberalizó la importación de materia prima y equipo técnico cinematográfico.⁹ En respuesta, debido al veto, la industria hollywoodense decidió cortar la exportación de todo material destinado a la creación del cine. Los exhibidores se manifestaron a favor de proyectar cine mexicano a condición de que se les abasteciera con él, pero al no existir producción nacional y encontrarse sin productos a exhibir amenazaron con cerrar si el presidente no anulaba el arancel y permitía la importación de las cintas. La presión y la amenaza del cierre lograron que Ortiz Rubio, en octubre del mismo año, suspendiera su aplicación hasta que el país produjera sus películas, quedando en evidencia las carencias de la naciente industria mexicana que se quería nacionalista -en contenido-

⁷ José Vasconcelos, "Presentación", *La semana cinematográfica*, México, núm. 1, 21 de agosto 1948.

Aurelio de los Reyes, *Cine y sociedad en México 1896-1930, Bajo el Cielo de México, (1920-1924)*. Vol. 2, UNAM, México, 1988, pp. 133 -143.

⁸ José Manuel López Victoria, *La campaña...*, p. 15.

⁹ Anónimo, "Ayudará el gobierno a fomentar la industria cinematográfica", *Excelsior*, año XV, tomo IV, primera sección, 11 de julio 1931, pp. 1 y 8.

pero estructuralmente -exhibición, distribución y abastecimiento de materia prima- era dependiente de los EUA.¹⁰

Santa, dirigida por Antonio Moreno, fotografiada por Alex Phillips, adaptada por Carlos Noriega Hope de la obra de Federico Gamboa y producida por la compañía Nacional Productora de Películas, fue la primera película mexicana sonora gracias al sistema de sonido –importado de Hollywood- de los Hermanos Rodríguez. La cinta, estrenada el 30 de marzo de 1932, cumplió con las expectativas de la campaña nacionalista: impulsar el cine nacional y difundir la cultura popular, siempre con la previsión de no atacar los principios de la revolución y la sana diversión.¹¹ Si *Santa* marcó el inicio del cine sonoro en México, *Allá en el Rancho Grande* de Fernando de Fuentes en 1936 fue la película coyuntural del cine mexicano en su paso de lo pre a lo industrial. Consiguió consolidar los referentes nacionalistas vernáculos promovidos desde el Estado y exponer los matices de su política agraria y económica. Xavier Villaurrutia explicó el éxito de la cinta:

Cansado de oír un idioma que no comprende y de seguir tipos y costumbres que le son ajenos, el público de México ha encontrado en los films mexicanos un alivio, y, mientras no adquiera conciencia bastante para preguntarse si la realidad que se le ofrece en las películas es de veras la realidad mexicana que busca y no una nueva y superficial ficción de la realidad, aplaude y aplaudirá las películas hechas en México. Aprovechando esta excepcional situación, los productores mexicanos deberían empeñarse en ir sirviendo al público manjares menos repetitivos y de una realidad menos convencional que la que se desprende de las obras que, partiendo de *Allá en el Rancho Grande*, se multiplican rápidamente.¹²

¹⁰ Rosario Vidal Bonifaz, “Los inicios del cine sonoro y la creación de nuevas empresas fílmicas en México”, *Revista del Centro de Investigación*, vol. 8, núm. 29, Universidad La Salle, enero-junio, 2008, pp. 24-25.

Para la relaciones México-norteamericanas ver Seth Fein, “Hollywood, U.S.-Mexican Relations, and the Devolution of the «Golden Age» of Mexican Cinema”, *Film-Historia*, vol. IV, no. 2, 1994, pp. 103-135.

¹¹ José Manuel López Victoria, *La campaña...*, p. 201. Aurelio de los Reyes, *Medio siglo de cine mexicano (1896-1947)*, Trillas, México, 1987, p. 122.

¹² Xavier Villaurrutia, “Amapola del camino”, *Hoy*, núm. 32, 2 de octubre 1937.

El periodo pre-industrial de la cinematografía mexicana quedó, entonces, delimitado por *Santa* y la exhibición de *Allá en el Rancho Grande*. En esos años, resulta particularmente importante la presencia del director soviético Sergei Eisenstein. Su viaje de 1931 había ayudado a la promoción internacional de México y a levantar la expectativa de la creación de una industria cinematográfica capaz de competir con Hollywood en la conquista del mercado latinoamericano. García Riera contó para 1932 la producción de 6 largometrajes, en los años posteriores la cifra aumentó: 21 en 1933, 24 en 1934, 23 en 1935 y 24 en 1936, a partir de 1937 la cifra llegó a los 38 y no descendió hasta varios años después.¹³ Para 1937 México se colocó como el primer productor de cintas habladas en español, solo seguido por Argentina porque España, a causa de su guerra civil, se había quedado relegada. Así, las películas mexicanas, a pesar de su calidad inferior con respecto a las hollywoodenses, eran aceptadas en el extranjero, en países hispanoamericanos e incluso anglosajones. La industria mexicana estaba en crecimiento y las inversiones de más de cien mil pesos por película probaban su rentabilidad o cuando menos la fe de los inversionistas¹⁴.

Para hacer frente a la demanda de producción que ofrecía la sonoridad del cine se crearon nuevos estudios y casas productoras. La primera fue la Compañía Nacional Productora de Películas, inaugurada por Ortiz Rubio el 29 de julio de 1931. La productora se fundaba con la ilusión de convertirse en el estandarte de la cinematografía mexicana hablada y debutaría con la filmación de *Santa*. Dos años después, ahí, se rodarían los interiores de *El Compadre Mendoza*.¹⁵ Al año siguiente se filmaron 6 filmes más, hasta que en 1936, a causa de un incendio, tuvieron que cerrar y abrirse en 1937 como Estudios de la Universidad Cinematográfica que duraron hasta noviembre de 1939. En 1933 se abrió México Films. Construidos por Jorge Stahl, abrieron con *Juárez* y *Maximiliano* (Miguel

¹³ Emilio García Riera, *Breve Historia del Cine Mexicano...* pp. 79 y 102.

¹⁴ Juan con Tierra, "Esto, eso y aquello. Cinematografía, México el primero lugar. Los argumentistas", *Excelsior*, 2 de septiembre 1937, p. 5.

¹⁵ El presidente de la productora, Gustavo Sáenz de Sicilia, había proyectado filmar 12 películas por año y calculaba en 500 los programas anuales demandados por todas las salas mexicanas, por lo que consideraba que la industria cinematográfica mexicana estaba arrancando de buen augurio para los productores mexicanos que tenían la ventaja, sobre los extranjeros, de poder producir cintas habladas en español y congruentes a la realidad nacional. Anónimo, "Ahora si es un hecho la producción de películas habladas en México", *La prensa*, 9 de junio 1931. Anónimo, "El sr. Presidente inaugura hoy unos estudios cinematográficos", *La prensa*, 29 de julio 1931, p. 14.

Contreras Torres, 1933), y rodaron uno de los primeros clásicos mexicanos, *La Mujer del Puerto* (Arcady Boytler, 1934). Los estudios tuvieron vida hasta 1947 con otro clásico, *Nosotros los pobres* (Ismael Rodríguez). En 1934 surgió la Casa Productora Cinematográfica Latinoamericana S.A (CLASA) dirigida por Alberto J. Pani que consiguió hacerse de la mayor infraestructura de producción gracias al apoyo del gobierno cardenista. CLASA comenzó a filmar en 1935 con un préstamo estatal que sirvió para cubrir el millón de pesos que costaría la primera superproducción mexicana, *¡Vámonos con Pancho Villa!* (Fernando de Fuentes, 1936).¹⁶ En ese tenor, en 1937 el Estado financió la mitad de la producción de CLASA. La última cinta rodada de esta asociación fue *Ojos tapatíos* (Boris Maicon, 1938). Para entonces, la productora se había ocupado de realizar una serie de cortometrajes de promoción estatal para abonar su deuda hasta conseguir liquidarla. Además, tras la desaparición del DAPP la política de control de la información se vio modificada y ya no requirió de mantener la productora a sus expensas.¹⁷

Este movimiento industrial provocó que unos 300 empleados del cine fundaran, en 1934, la Unión de Trabajadores de los Estudios Cinematográficos. Le siguió la Asociación de Productores de Películas Mexicana que en febrero de 1936 se reorganizó en la Asociación de Productores Cinematográfistas de México, y se fundó, ese mismo año, la Unión de Directores de Cine Mexicano (UDCM). Todas estas organizaciones dejaron ver la progresiva profesionalización de la industria mexicana. Además, tal como sucedió con los obreros, campesinos, pintores, escritores, dibujantes, patrones y trabajadores de gobierno, los trabajadores de la industria cinematográfica crearon en 1939 el Sindicato de Trabajadores de la Industria Cinematográfica de la República Mexicana (STIC) afiliado a la CTM, aunque 6 años después un desacuerdo provocaría la creación del Sindicato de Trabajadores de la Producción Cinematográfica (STPC), sin el reconocimiento de la CTM,

¹⁶ Tomas Pérez Turrent, “Los estudios”, en Paulo Antonio Paranaguá (dir.), *Le cinéma mexicain*, France, Centre Georges Pompidou, 1992, p. 163-164.

¹⁷ Tania Celina Ruiz Ojeda, *El Departamento Autónomo de Prensa y Publicidad; Construyendo la nación a través del cine documental en México (1937-1939)*, Tesis Doctoral de la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, octubre 2012, pp. 206-208.

que reagrupó a los creativos de la industria, directores, guionistas, músicos, actores y técnicos en general (fotógrafos, ingenieros de sonido, decoradores, maquillistas, etc.).¹⁸

El gobierno cardenista tomó consciencia del potencial económico de la cinematografía y el 18 de enero de 1935 reformó el artículo 73 inciso X de la Constitución Mexicana en lo referente a las facultades del Congreso para legislar en toda la República sobre minería, comercio, instituciones de crédito, establecimiento del Banco de Emisión Único y la expedición de las leyes del trabajo, para agregar a sus funciones la de ocuparse de la Industria Cinematográfica. Con esta ley se buscaba reglamentar los derechos laborales de los trabajadores de la industria y definir el estatuto de las producciones para la aplicación de impuestos a la importación y exportación.¹⁹

Asimismo, Cárdenas reconoció en el cine una función de propaganda y publicidad que debería controlarse. El gobierno federal y el Comité General de la Campaña Nacionalista, presidido por el diputado Rafael E. Melgar, a través del grupo Consultivo de la Cinematografía Nacional formado por representantes de la Secretaría de Relaciones Exteriores, Gobernación, Educación Pública y del Departamento Central, se mantuvieron vigilantes ante la producción de cintas que pudieran lesionar “el decoro de la nación”, desvirtuar la ideología de la revolución o “falsear la psicología del pueblo mexicano”. El diputado Melgar hacía eco de esas precauciones y exhortaba a mexicanizar la industria desde la razón social de las empresas productoras y distribuidoras hasta las temáticas abordadas, evitando caer en anglicismos que podrían ser mal vistos por los espectadores centroamericanos señalados como el mercado natural del cine mexicano.²⁰ Desde la presidencia del PNR, Emilio Portes Gil, y el secretario general, Ignacio García Téllez, en el programa de acción del partido para el periodo de 1936 a 1937 incluían la promoción de la exhibición y producción de películas “apropiadas” sobre temas revolucionarios y

¹⁸ Eduardo de la Vega Alfaro, “Origines, développement et crise du cinéma parlant (1929-1964)”, en Paulo Antonio Paranaguá (dir.), *Le cinéma mexicain...*, pp. 105-108. Emilio García Riera, *Breve Historia del Cine Mexicano...*, p. 80.

¹⁹ Alfonso Francisco Ramírez, “La legislación sobre la industria cinematográfica”, *Excelsior*, año XVIII, tomo VI, 13 de noviembre 1934, pp. 5 y 7. *Constitución Mexicana de 1917...*

²⁰ Rafael E. Melgar, “La Industria cinematográfica mexicana y sus películas en Centro América”, *El Universal*, 12 de abril 1934, pp. 1 y 4. Anónimo, “Industria Nacional cinematográfica”, *El Universal*, 11 de abril 1934, pp. 1 y 8.

protectoras del patriotismo nacional.²¹ Por eso, el DAPP, creado en diciembre de 1936, ejerció un poder efectivo sobre la cinematografía al colocarse como censor y productor de cintas destinadas a difundir la imagen de México. Por ejemplo, en el periodo de septiembre de 1937 a agosto de 1938 se encargó de la revisión de guiones, entre cuyos títulos estuvieron *Viva México* (Versión de Max Liszt), *La Zandunga* (Fernando de Fuentes, 1937), *Los bandidos del Río Frío*, *Refugiados* (Leonardo Westphal, 1938), *Estrellita* (René Cardona, 1938), *El Rosario de Amozoc* (José Bohr, 1938) y, por supuesto, de películas de corto y largometraje ya concluidas.²²

El DAPP se dedicó a producir una serie de documentales que exponían la modernización y la tradición, y abordaban, además, temas de actualidad en torno a la política estatal y a las relaciones internacionales, los títulos de algunos son explícitos: *La manifestación obrera en pro del presidente Cárdenas*, *Desfile Atlético del XXV aniversario de la Revolución Mexicana*, *Los niños españoles en México*, *Exposición agrícola-ganadera*, *Escuela hijos del ejército*, *Danzas Auténticas Mexicanas*, *Veracruz*, *Uruapan*, *Camino a la vida*. Además, la CLASA, endeudada con el gobierno, se encargó de producir: *Carretera México-Guadalajara* e *Internados Indígenas*. Algunos departamentos del gobierno participaron en el programa documentalista del DAPP, tal fue el caso de la Comisión Nacional de Irrigación con *El Rodeo*, *Presa Madero* y *Presa Santa Rosa*. La distribución de los documentales se organizó con el apoyo de las empresas distribuidoras encargadas del mercado de diferentes países como Francia, España, Bélgica, Checoslovaquia, Rumania, Estados Unidos de América, El Salvador, Guatemala, Panamá, Chile, Cuba, Honduras, Nicaragua, Costa Rica, Colombia, Venezuela, Ecuador, Perú, Argentina, Uruguay, Paraguay, Brasil, Santo Domingo y Haití. La estrategia para conseguir más público en el extranjero fue exhibir los documentales previo a la proyección del film principal anunciado en cartelera, por ejemplo: en Colombia se exhibió *Boletín Gráfico DAPP 1* y *Desfile Deportivo de 1936* distribuidos por la Compañía Distribuidora Hispano-Mexicana que vendía *Jalisco Nunca Pierde* (Chano Urueta, 1937); en Chile fueron los documentales

²¹ Emilio Portes Gil, “Programa de acción del PNR para el periodo de 1936-1937”, *PNR*, 27 de junio 1936.

²² Tania Celina Ruiz Ojeda, “La DAPP y el cine como uno de los constructores de la nación mexicana”, en *2º Coloquio Universitario de Análisis Cinematográfico*, UNAM, septiembre 2012, pp. 3-4.

Danzas Auténticas Mexicanas, *Escuela Industrial no. 2*, *Hijos del Ejército* y *Los Niños españoles en México*, distribuidos por la empresa Ibarra y Compañía, que abrieron la proyección de *La cuna vacía* (Miguel Zacarías, 1937). Al parecer, fueron los documentales *Los Niños Españoles*, exhibido en España con 120 proyecciones, y *La Nacionalización del Petróleo en México*, en los EUA con unas 280, los más vistos.²³

Antes de eliminar el DAPP, Cárdenas expidió un decreto, en octubre 1939, que obligó a los exhibidores a proyectar, mensualmente, al menos una película mexicana como medida protectora a la naciente industria cinematográfica mexicana.²⁴ A partir de 1942, con la creación del Banco Cinematográfico se consolidó la industria, se organizó la producción, distribución y exhibición del cine a través de apoyos económicos. De esta forma, la Asociación de Productores se unió a los sectores de la distribución y de la explotación para constituir la Cámara Nacional de la Industria Cinematográfica Mexicana.²⁵

Durante la década de los 30 el cine fue reconocido como una expresión de modernidad y progreso. Cárdenas lo impulsó como parte de su programa de gobierno porque su desarrollo industrial, junto al de otras artes y medios de comunicación, era prueba de la imagen moderna del país. A la vez, se le adjudicó el título de la mejor herramienta de propaganda sobre las masas. Era imposible negarle su poder de formador de espíritus y costumbres, porque podía llegar de forma más directa, y casi sin esfuerzo como el requerido por la lectura, al pueblo. El DAPP en su informe de actividades de 1937 reconoció el poder del cinematógrafo para difundir, objetivamente, cualquier tema de interés general.²⁶ Por ello, era necesario orientar sus contenidos e historias, cuidando siempre la definición cultural de México. La cultura nacional difundida en él debería quedar libre de exotismos y folclorismos que desvirtuaran o perturbaran a la población y a los turistas que venían a México en búsqueda sensaciones extrañas. Además, se debería de tener mucho cuidado en no imitar a otras cinematografías, principalmente a la hollywoodense, alejándose de inmoralidades como los besos y las libres interpretaciones de la historia. En cambio, se

²³ Tania Celina Ruiz Ojeda, “La DAPP y el cine...”, pp. 6-13.

²⁴ Emilio García Riera, *Breve Historia del Cine Mexicano...*, p. 103.

²⁵ Eduardo de la Vega Alfaro, “Origines, développement et crise du cinéma parlant (1929-1964)”, en Paulo Antonio Paranaguá (dir.), *Le cinéma mexicain...*, p. 108.

²⁶ Memoria del Departamento Autónomo de Prensa y Publicidad, enero a agosto de 1937, DAPP, México, 1937, p. 43, citado por Tania Celina Ruiz Ojeda, “La DAPP y el cine...” p. 4.

debería de buscar una representación natural y realista del momento nacional. El cine, lo mismo que la escuela, tendría en sus narraciones la tutela del pueblo.²⁷

3.2. EL MODERNISMO VERNÁCULO EN LA CINEMATOGRAFÍA

La década de los 30 quedó marcada por la presencia de directores y fotógrafos extranjeros que estuvieron influenciados por el nacionalismo cultural de la época y lo reasimilaron en su cinematografía. Serguei Eisenstein y Arcady Boytler con *¡Qué Viva México!* y *La mujer del puerto*, respectivamente, fueron ejemplos de la tensión por representar la tradición nacional –lo vernáculo– y la modernidad. Aurelio de los Reyes observó este fenómeno y propuso una clasificación de los tipos de nacionalismo, aparecidos en la pantalla durante la época muda y los años 30, en cuatro tendencias. El nacionalismo cosmopolita, inspirado en novelas y películas europeas, sobre todo italianas y alemanas, enmarcadas en escenarios nacionales. Se pueden mencionar las adaptaciones al cine de obras de la literatura universal, *Tabaré* (Luis Lezama, 1919) de José Zorrilla de San Martín, *La muerte civil* (Domingo de Mezzi, 1918) de Giacometti y *Dos Corazones* (Francisco de Lavillète, 1919) basada en *Helena et Mathilde* de Adolph Bellot. El nacionalismo “verdaderamente mexicano”, es decir, el costumbrismo. Destacó el paisaje enmarcado por tipos y costumbres nacionales. Se distinguen dos clases de costumbrismo mexicano. El romántico basado en la literatura costumbrista mexicana, sobre todo del XIX, como *El zarco*. Algunas cintas fueron *Triste crepúsculo* (Manuel de la Bandera, 1917), *Barranca trágica* (Santiago Sierra, 1917) y *El Caporal* (Jesús H. Abitia, 1922). El segundo se caracterizó por las adaptaciones del teatro chico mexicano influenciado por la zarzuela española, el realismo peninsular y el naturalismo francés. Este tipo de cine fue calificado de vulgar y falto de cultura a causa de sus personajes populares, despreciados o segregados. Ejemplo son las adaptaciones de

²⁷ Asunción Izquierdo Albiñana, “Teatro y cine”, *El Universal Gráfico*, 4 de abril 1934, pp. 6 y 9. Asunción Izquierdo Albiñana, “Teatro y cine”, *El Universal Gráfico*, 5 de abril 1934, pp. 6 y 11. Anónimo, “Industria Nacional cinematográfica”, *El Universal*, 11 de abril 1934. Manuel Maples Arce, “Proyección de México”, *El Universal*, 24 de noviembre 1934, p. 3. Alfonso Junco, “Carta cinematográfica”, *El Universal*, 8 de diciembre 1934, p. 3

obras de Federico Gamboa, *Santa* (Luis G. Peredo, 1918) y *La Lliga* (Luis G. Peredo, 1920). El nacionalismo histórico que retomó la historia nacional como fuente para sus argumentos -algunos usaron el indigenismo y otros la época colonial- que bien podían ser biografías o historias de amor con un fondo histórico, ejemplo fueron los filmes *Tepeyac* (Carlos E. González y José Manuel Ramos, 1917) y *Cuauhtémoc* (Manuel de la Bandera, 1918). Y por último, el paisajismo nacionalista asimilado por la fotografía documental que tomaba “vistas” reales de la gente y de los paisajes. Con el desarrollo del cine de argumento y de ficción, y la incorporación del sonido, al paisaje se le agregaron melodías rancheras que terminaron por presentar una vista fotográfica sensual de la campiña mexicana.²⁸

Este proceso de elaboración de representaciones nacionales, Miriam Bratu Hansen lo ha conceptualizado bajo la noción del modernismo vernáculo. El concepto sintetiza el proceso de asimilación de una manifestación cultural tenida como ejemplo de la modernidad, el cine, y su capacidad, junto a otros medios de comunicación, de proveer un horizonte sensorial y reflexivo de la experiencia de la modernidad y de la modernización. El término vernáculo se utiliza para evitar los prejuicios ideológicos que acompañan al “popular” y para hacer referencia a prácticas locales cotidianas de la población que son rescatadas y sometidas a un proceso de reinterpretación visual y sonora. Es decir, lo vernáculo se refiere a la materialidad de la cotidianidad, los lugares, objetos y rutinas, que se vuelven transportables, móviles, traducibles y creativamente apropiados para otros contextos de vida distintos. Para ser más preciso, es una representación de la modernidad nacional difundida e influenciada estilística y narrativamente tanto por modelos extranjeros, específicamente el hollywoodense y el soviético, como por fuentes culturales vernáculos. Consecuentemente, el modernismo vernáculo define al cine como una manifestación cultural que crea una estética y un discurso para el consumo de masas.²⁹

²⁸ Aurelio de los Reyes, *Medio siglo de cine mexicano...*, pp. 68-74 y 130-131. Aurelio de los Reyes, *Cine y sociedad en México, 1896-1930. Vivir de sueños. Vol. I...*, pp. 214-225.

²⁹ Miriam Bratu Hansen, “Fallen Women, rising stars, new horizons: shanghai silent as vernacular modernism”, *Film Quarterly*, vol. 54, no. 1, pp. 10-14. Miriam Bratu Hansen, “The mass production of the senses: classical cinema as Vernacular Modernism”, *Modernism/Modernity*, vol. 6, no. 2, The Johns Hopkins University Press, 1999, pp. 59-77. Miriam Bratu Hansen, “Vernacular modernism. Tracking cinema on a global scale”, en Natasa Durovicová y Kathleen E. Newman, *World Cinemas, Transnational Perspectives*, AFI Film Readers, Routledge, 2009, pp. 298-299.

Según el proyecto modernizador del gobierno revolucionario las masas requerían educación, necesitaban ser secularizadas y aprender a identificarse con la nación –la cual debería ser un reflejo de ellas- lo que significaba relegar sus prácticas tradicionales y lealtades comunales o locales en beneficio de la cohesión nacional. Este programa social, por supuesto, iba acompañado del económico. Juntos desembocarían, inevitablemente, en la formación de una nación moderna. La modernización social, la combinación y simultaneidad de lo moderno y tradicional en los modos de producción y formas de vivir, se podía observar en la velocidad de la vida a través de los tranvías y los automóviles que reemplazaban modos no mecanizados de transporte; en la arquitectura y reacondicionamiento urbano, con la reutilización de espacios coloniales de culto y administración pública en establecimientos comerciales. También en las diversiones, en donde los cines comenzaban a reemplazar las carpas. La cultura participó en el proyecto del modelado de la nación moderna: los medios de masas, las conmemoraciones oficiales, los monumentos, los rituales civiles, la fotografía, las artes plásticas y la música, contribuyeron en el proceso de definición del imaginario nacional, a través del cual una serie de estereotipos comenzaron a fusionarse alrededor de las nociones de lo mexicano. Es preciso volver a señalar que el rol del Estado revolucionario no debe sobrevalorarse ni ser tomado como una imposición vertical de la cultura, sino que debe ser entendido en términos de adaptación y negociación entre varios sectores de la sociedad.³⁰ El cine, en su búsqueda por la representación de la nación y de la revolución, se vio confrontado a la sobrevivencia de la tradición y a la llegada de la modernización -urbana y rural- y del modernismo -como corriente cultural-. La cinematografía, en este sentido, se alimentó del folclor popular para proponer nuevas percepciones de la modernidad.³¹

³⁰ Andrea Noble, *Mexican National Cinema*, Routledge, Inglaterra, 2005, pp. 10-12.

Ver una amplia descripción en Enrique A. Cervantes, “Nuestras poblaciones y la nueva modernidad arquitectónica”, *Universidad*, tomo 2, núm. 2, diciembre 1936, pp. 3-5.

³¹ Marina Díaz López, “El folclore invade el imaginario de la ciudad. Determinaciones regionales en el cine mexicano de los treinta”, *Archivos de la filmoteca*, núm. 41, 2002, p. 12.

La mujer del puerto, dirigida en 1934 por Arcady Boytler, es una cinta que se puede ubicar en el nacionalismo cosmopolita y costumbrista postulado por de los Reyes y sirve como ejemplo para explicar el fenómeno del modernismo vernáculo en el cine mexicano. Basada en *Le Port* de Guy de Maupassant, la historia se sitúa en el puerto de Veracruz en donde una mujer se vuelve prostituta por necesidad y vende su cuerpo a los marinos venidos de diferentes países. Una noche, uno de sus clientes será, sin saberlo en el momento, su propio hermano a quien no había visto desde que eran niños. Al darse cuenta de la situación, la mañana siguiente, decide quitarse la vida lanzándose al mar. Esta película ha sido considerada como la primera gran obra del cine nacional, aunque paradójicamente no se ubique dentro de la iconografía campirana ni revolucionaria que el nacionalismo cultural difundía. Al contrario, su ambiente es urbano, lupanar y cosmopolita; en lugar de

Foto 2

Foto 3

Foto 1

Foto 4

resaltar las imágenes icónicas del México antiguo, se subrayan los peligros de la modernidad y la camaradería del cosmopolitismo nacional. Es un fenómeno que muestra a la nación mexicana acogiendo las instituciones de la modernidad internacional (comercio y tecnología).³²

Boytlér dejó ver en su primer largometraje mexicano una fuerte influencia de Eisenstein al reinterpretar algunas secuencias de su obra incompleta *¡Qué Viva México!*, notablemente del “Epílogo” y su creación fílmica del rostro mexicano (fotos 1 y 2). La masividad de los rostros desconocidos filmados por Boytlér, los cortes de *planos* sobre rostros de mujeres y hombres que desfilan buscando sexo (fotos 3 y 4), entretenimiento y comercio da solidez a las categorías de clases de estas personas de múltiples razas, etnias y nacionalidades (fotos 5 y 6). En otras palabras, la facialidad denota las semejanzas de los trabajadores en este mundo moderno y fluido, al mismo tiempo que es una expresión de genuina y auténtica identidad nacional, con lo que el director crea un rostro a la vez local y moderno.³³

La película muestra, en suma, lo que Noble ha nombrado la formación de un *civilizing horizon* -horizonte de civilización-. Se trata de la formación de un imaginario que se identifica en términos de tecnología y progreso de un país en comparación con otros. Es decir, el horizonte de civilización son los parámetros a imitar y las metas a lograr por

Foto 6

Foto 5

³² Kirsten Strayer, *Ruins and riots: transnational currents in Mexican cinema*, PhD Dissertation University of Pittsburgh, 2009, pp. 51-52.

³³ Kirsten Strayer, *Ruins and riots...*, pp. 64.65.

diferentes naciones. En el caso de México, tras la revolución, el horizonte de civilización se planteó a partir de las vanguardias culturales norteamericanas y europeas que reflejaban la modernización. *La mujer del puerto* y *¡Qué viva México!* expusieron las ambiciones de la intelectualidad por reflejar un México que formaba parte de las olas modernizadoras reflejadas a través de los modelos del desarrollo urbano. Otro ejemplo que ilustra este horizonte de civilización es la obra histórica-filosófica-psicológica de Samuel Ramos *El perfil del hombre y la cultura en México* publicada en 1934, a la cual ya se hizo referencia. Ésta es una muestra de la relación que la intelectualidad mexicana tuvo con las vanguardias internacionales aplicadas a la definición del nacionalismo.³⁴

3.3. LA REVOLUCIÓN EN EL CINE

Las películas de la revolución, sobre todo a partir de 1931, retomaron algunos de los modelos del cine extranjero y los adaptaron al costumbrismo, al paisajismo y a las expresiones culturales del medio mexicano para, así, interpretar la revolución en función de su propio proceso histórico contemporáneo. De esta manera, la cinematografía creó o definió un discurso y una iconografía revolucionaria nacionalista a partir de cuatro fuentes, tres de ellas ampliamente reconocidas: los documentales y vistas creadas por los fotógrafos insertados en los campos de batalla durante la guerra; la pintura y el arte desarrollado desde el estallido del conflicto y durante la década de los 20; la música de los corridos y los sonos; y, finalmente, la influencia del movimiento modernizador.³⁵

La revolución en el cine participó en la formación del nacionalismo cultural el cual, proyectado desde el vasconcelismo, se había enfocado en el orgullo de la identidad y pertenencia a la comunidad, proponiendo modelos de conducta que ayudarían a asegurar la armonía social y a compensar las lagunas de los ideales revolucionarios.³⁶ Las investigadoras Marjorie Becker, Mary Kay Vaughan y Beatriz Urías Horcasitas han criticado lo reduccionista de medir las políticas culturales revolucionarias que van hasta el

³⁴ Andrea Noble, *Mexican National...*, pp. 30-31.

³⁵ Carlos Arturo Flores Villela, "Pólvora, fusiles y sogas", en Álvaro Vázquez Mantecón (et. al.), *Cine y revolución. La Revolución Mexicana vista a través del cine*, Imcine/Cineteca Nacional, México, 2010, p. 77.

³⁶ Anne T. Doremus, *Culture, politics, and national identity...*, pp. 30-31.

cardenismo únicamente a partir del muralismo y de la literatura porque son manifestaciones de circulación limitada, tanto por el círculo social en donde transitan como por el soporte material que las transmite –la literatura en libros y revistas, y el muralismo en muros de edificios públicos de capitales-.³⁷ El cine, en cambio, a pesar de sus limitantes técnicas, podía alcanzar un mayor público gracias a lo transportable de su soporte físico y a lo atractivo de sus imágenes con movimiento y sonido que ofrecían, no solo discursos, sino sensibilidades sobre el cuerpo, el lenguaje y la moda.

Considero prudente hacer un recorrido, aunque sea breve, de los primeros trabajos fílmicos que se hicieron sobre la guerra, los cuales, como ya se comentó, serán las primeras referencias visuales para la reconstrucción y representación de la revolución. Hasta 1920 las cintas sobre la revolución eran principalmente documentales. Se trataba de noticias, vistas y reportajes cuyo objetivo era el de informar a la población sobre los sucesos en los frentes de batalla o de las actividades de los personajes políticos y militares. La película *El automóvil gris* (Enrique Rosas, 1919) fue la última de este primer acercamiento a la revolución. Si bien era una ficción basada en hechos reales, sus escenas estaban mezcladas con imágenes reales de los miembros de la banda, supuestamente dirigida por el candidato presidencial Pablo González. El propósito de la cinta era utilizarla como herramienta de propaganda para las elecciones presidenciales.³⁸

Durante los años de guerra, los empresarios cinematográficos norteamericanos y mexicanos enviaron a sus reporteros, fotógrafos y directores para difundir las noticias de las batallas y, al mismo tiempo, abastecerse de material a fin de crear ficciones y documentales que servirían de propaganda para las diferentes facciones combatientes. Por parte de los mexicanos, Salvador Toscano se hizo con un importante acervo de imágenes y grabaciones. Contrató a los hermanos Alva, Guillermo, Eduardo, Carlos y Luis, y los distribuyó en el territorio nacional para grabar imágenes de la guerra. De esa labor se consiguieron escenas de Madero entrando a la capital, del movimiento armado de Pascual Orozco, de la salida al

³⁷ El artículo de Becker no se refiere expresamente al muralismo pero, al igual que Kay Vaughan, insiste en la función de la educación y de los profesores rurales en el éxito de las políticas culturales vasconcelistas y cardenistas. Mary Kay Vaughan, *Cultural Politics in revolution...*, p. 3. Marjorie Becker, “El Cardenismo y la búsqueda de una ideología...”.

³⁸ Aurelio de los Reyes, *Cine y sociedad en México, 1896-1930. Vivir de sueños. Vol. 1...*, pp. 1-14 y 258-261.

exilio de Díaz y las secuencias de la Decena Trágica. De los rollos de ésta última, su hija, Carmen Toscano, montó una versión cinematográfica en 1950, *Memorias de un mexicano*.³⁹ Los hermanos de Alva habían seguido las campañas durante el periodo de guerra contra Díaz y habían recolectado vistas de ambos bandos –revolucionarios y federales-. En 1912 crearon *Revolución orozquista* para presentar los preparativos del enfrentamiento entre Pascual Orozco contra Victoriano Huerta -general de las fuerzas del gobierno maderista-, y tuvieron la precaución de mantenerse neutrales sin asignar la victoria a ninguno de los bandos. Posteriormente, sus materiales sirvieron para montar los documentales *La historia completa de la Revolución Mexicana de 1910 a 1917* (1918) y *Vida, hechos y hazañas de Villa* (1923).⁴⁰

El primer documental hecho por norteamericanos fue *Trip from Veracruz to Mexico City* de Frank S. Dart para la *Universal Film Manufacturing Company* en 1913. En este reportaje apareció la Decena Trágica con Madero asesinado y los destrozos en las líneas del ferrocarril, del telégrafo y teléfono, en los pueblos y en la capital bombardeada con restos de artillería por las calles. Ese mismo año, Harry E. Aitken, presidente de la *Mutual Film Corporation*, consiguió firmar un contrato con Pancho Villa para que se dejara filmar. La tarea se asignó a Carl Von Hoffman como director del equipo de fotógrafos. El contrato aseguraba la exclusividad de Villa y su compromiso de realizar escaramuzas y ataques durante el día para poder conseguir buenas tomas. La *Mutual* pagó 25 mil dólares a Villa, uniformó a su guardia personal llamada “Los Dorados” y se comprometió a exhibir solo sus victorias. El 22 de enero se exhibió la película en Nueva York. En ella se vieron formaciones de militares, de presos y de trenes federales, casas dañadas y la revista de tropas con un Villa estático. En marzo de 1914, Aitken firmó un segundo contrato con Villa a fin de filmar su biografía. La cinta, dirigida por William Christy Cabanne y actuada, en el papel de Villa, por Raoul Walsh, recreó su unión con Madero y algunas batallas en un tono cercano al *western* (violencia, romance, venganza, persecución, justicia de propia mano, duelos, muerte, etc.), mientras que el verdadero Villa apareció solamente como agricultor. El resultado fue *La vida de Pancho Villa –The life of general Pancho Villa-* también

³⁹ Andrés de Luna, *La batalla y su sombra (la revolución en el cine mexicano)*, UAM Xochimilco, México, 1984, p. 159.

⁴⁰ Federico Dávalos Orozco y Esperanza Vázquez Bernal, *Filmografía general del cine mexicano...*, p. 27.

conocida como *General Villa in battle at Chihuahua, Juárez, Torreón, tragic history of his life*. La cinta incluía escenas de sus batallas y la crueldad de la guerra. Villa era el valeroso general que terminaba proclamado presidente de México en medio del entusiasmo de la población. La película fue exhibida el 4 de mayo de 1914 en sesiones para críticos cinematográficos y teatrales, artistas y escritores, a fin de que los empresarios escucharan sus opiniones y sugerencias de modificaciones o censura de escenas antes de exhibirla para el público. Finalmente, el 9 de mayo, se proyectó en el *Lyric Theater* de Broadway y se distribuyó por varios estados del país, además, tuvo una proyección a fines de mes en el teatro Héroes de la ciudad de Chihuahua. De esta forma se difundió una imagen del caudillo como un digno revolucionario y estratega que trató de limpiar su fama de bandido salvaje.⁴¹

Carranza también aprovechó el uso del documental para filmar su victoria. Carlos Martínez Arredondo, Manuel Cicerol Sansores y Edipo Castillo realizaron el cortometraje, a manera de reportaje gráfico, *Entrada de las fuerzas constitucionalistas* en 1915. Para entonces, el gobierno carrancista se había dado cuenta de la oportunidad propagandística que el cine podía tener, es por eso que en 1919 la Secretaría de Guerra y Marina produjo cintas destinadas a promover la disciplina militar y el patriotismo. En el marco de este proyecto se produjeron cuatro películas, que aunque no tuvieron exhibición pública, fueron muestras del tono oficialista y de la misión mesiánica de los vencedores de la revolución: tres fueron rodadas en 1919, *Juan Soldado* dirigida por Enrique Castilla, *El precio de la gloria* y *El block house de alta luz* de Fernando Orozco y Berra, quien en 1920 rodaría la cuarta, *Honor militar*.⁴²

Zapata, igual que Villa, fue un personaje que llamó la atención de los realizadores pero con un tono menos épico, por ejemplo, el documental *Sangre hermana* promovido por Huerta en 1914. La realización de éste tenía la finalidad de exhibir el bandidaje, los horrores y el salvajismo de los zapatistas, sometidos únicamente tras la férrea intervención del ejército federal. Es interesante destacar que las notas de prensa subrayaron las vistas de

⁴¹ Aurelio de los Reyes, *Con Villa en México. Testimonios de camarógrafos norteamericanos en la Revolución*, UNAM, México, 1985, pp. 41-63. Aurelio de los Reyes, *Cine y sociedad en México, 1896-1930. Vivir de sueños. Vol. 1...*, pp. 142-151.

⁴² Federico Dávalos Orozco y Esperanza Vázquez Bernal, *Filmografía general del cine mexicano...*, pp. 58-60.

paisajes como un elemento nacionalista “...su mejor decorado es la belleza sin rival de nuestros campos... Sangre hermana rivaliza en belleza panorámica, en claridad y fijeza con las mejores películas europeas”.⁴³ El periódico *El Independiente* en la sección “Teatros” de los días 14 y 15 de febrero comentó:

El público verá maravillado verdaderos combates zapatistas, apreciará el valor de nuestro soldados. Pueblos en el momento de ser incendiados. Trenes volados por la dinamita, zapatistas ejecutados y todos los horrores de la revolución del sur.⁴⁴

Con un valor a toda prueba, con una decisión ejemplar, hábiles cinematografistas mexicanos se aventuraron en los campos infestados por las horas turbulentas, y sacaron fiel reproducción de cuanto ha acaecido en los ensangrentados campos de Morelos durante esta lucha fratricida.... El público, sin peligro alguno, podrá seguir la huella de lo que tanto dolor ha causado a la patria y admirar la abnegación de nuestro ejército.⁴⁵

Al sur del país, en Yucatán, la imagen de Zapata se ligó a la propaganda socialista orquestada por los realizadores Carlos Martínez de Arredondo, Manuel Cicerol Sansores y Santos Badía, quienes influenciados por Carrillo Puerto se dedicaron a realizar cortometrajes propagandísticos para apoyar la causa de Salvador Alvarado y del Partido Socialista del Sureste. De esta forma, en 1919 a pocas semanas del asesinato de Zapata, se exhibió el largometraje *Nueve hazañas de Emiliano Zapata, el Atila del Sur* también conocido como *Hazañas y muerte Emiliano Zapata*, esta proyección difícilmente se hubiera podido presentar en la capital de país en donde la imagen del caudillo era la del enemigo del presidente Carranza.⁴⁶

⁴³ Luis Reyes de la Maza, *Salón Rojo (programas y crónicas del cine mudo en México)*, tomo I (1895-1920), UNAM, Cuadernos de cine núm. 16, México, 1968, pp. 112-113.

⁴⁴ “Teatros”, *El Independiente*, sábado 14 de febrero 1914, p. 3, citado por Aurelio de los Reyes, *Cine y sociedad en México, 1896-1930. Vivir de sueños. Vol. I...*, p. 139.

⁴⁵ “Teatros”, *El Independiente*, domingo 15 de febrero 1914, p. 3, citado por Aurelio de los Reyes, *Cine y sociedad en México, 1896-1930. Vivir de sueños. Vol. I...*, p. 139.

⁴⁶ Andrés de Luna, *La batalla y su sombra...*, pp. 163-173 y 181.

En la década siguiente, la cinematografía mexicana produjo cintas que solo abordaban el tema de la revolución como un asunto secundario y se centraron en visiones del campo y de la hacienda. Hasta la mitad de la década de los 30 el cine interpretó la revolución siguiendo la ambivalencia de los discursos políticos. Al llegar el cardenismo ya se tenía un repertorio de temas y personajes. Francisco Villa, Emiliano Zapata, Porfirio Díaz, Francisco I. Madero y Venustiano Carranza eran los caudillos; el hacendado, el cacique, el guerrillero, el soldado federal, las soldaderas y patronas eran los tipos; las haciendas, los trenes y el campo eran los espacios; las batallas, los derrocamientos y las presidencias, eran las temporalidades; las fogatas, la música, el baile, la comida y la bebida eran los ambientes. Las historias narraban la ambigüedad de objetivos del movimiento y la movilidad de caudillos sin conseguir homogeneizar los trazos de los héroes. Se apreciaba, pues, la indefinición de una iconografía revolucionaria. Fue solo a partir de 1937, con cintas como *¡Así es mi tierra!* cuando la revolución adquirió convenciones narrativas y definió sus estereotipos, mismos que con el director Emilio “el indio” Fernández (*Flor Silvestre*, 1943) terminarían de consolidarse.

3.3.1. Los caudillos y la revolución crítica

El prisionero 13 (Fernando de Fuentes, 1933) es la historia -ubicada previo al estallido de la guerra- de un general porfirista, alcohólico y corrupto, que en su afán por destruir una conspiración contra el régimen de Díaz captura y fusila, sin darse cuenta, a su propio hijo. Lázaro Cárdenas, Ministro de Guerra del presidente Abelardo Rodríguez, consiguió sacarla de cartelera y solicitó cambiar el final al considerar que la historia denigraba al ejército nacional. El final fue modificado, en lugar de terminar con la tragedia del fusilamiento, se le agregó una breve escena. La actriz Emma Roldán la recordó: “consiste en que, cuando está bebiendo, el coronel se queda dormido y entonces el fusilamiento parece un sueño que tuvo; le quitaron la parte más bonita. En realidad yo no sé por qué, si en la Revolución ocurrieron muchas de esas cosas, y aún peores, pero hubo que cambiarla.”⁴⁷ Esta cinta es considerada por los críticos e investigadores de cine como la primera obra de la trilogía

⁴⁷ Emma Roldán, *Cuadernos de la Cineteca Nacional*, vol. VI, p 19, citado por Aurelio de los Reyes, *Medio siglo de cine mexicano...*, p. 158.

revolucionaria rodada por de Fuentes y es, también, la que se considera la menos bien lograda fílmica y políticamente, aunque su valor se sostiene por la insistente amargura de la guerra.⁴⁸

El tono crítico y la crudeza de la película fueron aspectos característicos de la interpretación que algunos intelectuales hicieron de la revolución. Señalaron la corrupción, interrupción o ausencia de ideales y matizaron los beneficios de la supuesta coyuntura revolucionaria para subrayar la continuidad de prácticas políticas y culturales entre el régimen porfirista y el actual. La representación de la modernidad carecía de actualidad puesto que se seguían reproduciendo los mismos vicios de la cultura mexicana y ellos, los exponentes de esta tendencia, no parecían tener problema en explicitarlos. En la cinematografía, las obras de Fernando de Fuentes, Eisenstein y el primer *biopic* hablado de Villa fueron ejemplos de esta tendencia. Ellos buscaron reconstruir y representar, con un estilo que mezclaba la ficción con el documental, el trauma del movimiento y la tensión de programa cultural contemporáneo.

En 1931, la visita del director Sergei Eisenstein para filmar una película sobre México, bajo la producción del escritor Upton Sinclair, generó el interés del medio intelectual y educativo mexicano. El gobierno de Ortiz Rubio, a través de su secretario de educación, José Manuel Puig y Casauranc, accedió a apoyar y permitir el rodaje a condición de que se asignara un supervisor que vigilara el contenido de las tramas y de las imágenes. La misión recayó en Adolfo Best Maugrand, que ya había tenido contacto con el director y escritor Robert Flaherty en 1928 cuando éste visitó México para escoger una pareja de actores para la Fox. Fue el mismo Flaherty quien en 1930 animó a Eisenstein a filmar en México, toda vez que su contrato con la Paramount para el rodaje de *Sutter's Gold* se había cancelado. Maugrand acompañó al director soviético desde enero de 1931, en su partida a Tehuantepec, hasta septiembre del mismo año en la hacienda de Tetlapayac, ejecutando no sólo la labor de censor, sino la de colaborador en la selección de locaciones, de vistas, de

⁴⁸ Por ejemplo, la crítica Luz Alba en el *Ilustrado* la consideró, en su recopilatorio de 1933, como una película excelente. Luz Alba, "Ilustrado presenta las mejores películas del año", *Ilustrado*, 4 de enero 1934, pp. 14-15.

David Wilt, "El prisionero 13", *The mexican film bulletin*, vol. 17, no, 2, March-April 2011, pp. 6-7.

dibujos, de temas y, además, fungiendo como vínculo con la población nativa.⁴⁹ En sus informes enviados periódicamente a Alfonso Pruneda, jefe del Departamento de Bellas Artes, afirmó que el filme era obra de un “genio en la dirección de películas... Por lo que me he podido dar cuenta, esta película podrá ser una verdadera obra maestra del arte cinematográfico y tendrá un gran éxito en todo el mundo, haciendo además que se conozca México como es debido. Esta película no se debe de considerar como una película etnográfica de México, sino como una obra de arte, en la que se deberá sentir la esencia de lo que es México”.⁵⁰ Eisenstein no pudo terminar la película porque Sinclair consideró que la filmación duraba demasiado y le cortó los recursos para el rodaje en 1932, impidiéndole, además, montarla acusándolo ante el gobierno soviético de estar traicionando los principios socialistas, por lo que el director se vio obligado de partir a Rusia para defenderse. Maugrand, en 1932, definió la obra como un ejemplo de cine moderno, “un nuevo logro de una nueva técnica, una técnica más impresionante que la de *Potemkin*, quizás más adecuadamente descrita, diría yo, como un ‘cine sinfónico’...”⁵¹.

El trabajo y proyecto de Eisenstein fue conocido y difundido en el medio artístico. Además, de los intelectuales mexicanos recibió las interpretaciones de lo que veía durante su recorrido por el país pero reformulado en su herramienta artística, el cinematógrafo. Así, la iconografía propuesta por Eisenstein fue una mezcla de su conceptualización del cine con su interpretación de la revolución y del mosaico cultural mexicano. *¡Qué Viva México!* debía estar compuesta de cuatro episodios (“Sandunga”, “Fiesta”, “Maguey”, “La Soldadera” más un prólogo y un epílogo), pero quedó incompleta porque “La soldadera” no pudo ser filmada. El objetivo era filmar México según la estructura de un “sarape”, es decir, en mosaicos de la vida social que expresarían la tradición, la religión, la revolución y la

⁴⁹ Maugrand sumó en total 94 días pagados oficialmente por la SEP que terminaron el 27 de junio, a partir de entonces pidió un permiso sin goce de sueldo para seguir acompañando la realización del filme hasta su final en Tetlapayac. Aurelio de los Reyes, “Informes de Adolfo Best Maugard al jefe del Departamento de Bellas Artes de la Secretaría de Educación Pública, sobre su trabajo de supervisión y censura a Sergei Eisenstein, durante el rodaje de *¡Qué viva México!* en 1930”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, núm., 81, 2002, pp. 162-172.

⁵⁰ Informe del 13 de marzo de 1931, Aurelio de los Reyes, “Informes de Adolfo Best Maugard al jefe del Departamento...”, pp. 166-167.

⁵¹ “Modern cinema is *Viva México!*, a new achievement of a new technique, a more amazing technique than that of *Potemkin*, perhaps most adequately described, I should say, as “symphonic cinema”... movies as a fine art”. Aurelio de los Reyes, “Informes de Adolfo Best Maugard al jefe del Departamento...”, p. 165.

modernidad. Dicho “sarape” debería reflejar la prehistoria, la pre-revolución y la postrevolución, y cómo estas etapas no estaban concluidas, sino que coexistían al mismo tiempo, en un desarrollo no sincrónico. Limar dicha discrepancia era una de las metas del proyecto revolucionario en su definición de la identidad nacional: ubicar el espíritu y la cultura indígena dentro de la vida moderna. Los cortes de *¡Qué viva México!* mostraron planos sobre los indígenas, sus costumbres, su arquitectura y sus paisajes contrapuestos a otros que hacían referencia a la nación moderna fundada tras la victoria de la revolución. Las secuencias iniciales del prólogo son una muestra de su visión: las piedras que representan dioses están yuxtapuestas a los rostros colosales de los indígenas mostrados de perfil y el montaje cinematográfico confronta las antiguas pirámides con las modernas ciudades, mostrando la relación entre lo antiguo y lo moderno en un continuo ininterrumpido (fotos 7, 8, 9 y 10). El episodio de *El maguey*, por otra parte, expuso las relaciones de sometimiento por parte del patrón de la hacienda, sus hijos y caporales hacia los peones. La secuencia final, en la que el peón con dos amigos son enterrados hasta el cuello y luego pisoteados por los caballerangos del patrón, quiso mostrar cómo las arbitrariedades en el mundo rural mexicano no habían cesado con la revolución.⁵²

La visión nacional del realizador soviético influenció a otros directores que se

Foto 8

Foto 7

⁵² Kirsten Strayer, *Ruins and riots...*, pp. 32 y 64.

Además, ocurrió que durante su estancia en la hacienda, el peón que interpretaba el personaje principal y era asesinado en el filme, sufrió el mismo destino en la realidad, siendo ejecutado por el hacendado de manera similar. El acontecimiento impresionó al equipo de filmación y la Secretaría de Gobernación, en respuesta, exigió eliminar el antagonismo entre los grupos de la nación y le obligó a mitigar su historia. Aurelio de los Reyes, *Medio siglo de cine mexicano...*, pp. 106-109.

interesaron en proponer una interpretación del nacionalismo mexicano moderno, el cual abarcaba no sólo el ambiente rural e indígena sino también urbano –como ya se explicó en relación a la película *La mujer del puerto* de Boytler-. A Eisenstein no se pretende colocarlo como el creador de la representación del indígena mexicano, ya sea para su reconocimiento oficial o para su encasillamiento cultural. Más bien, él propuso una visión que convergió, en algún momento, con aquella de la política oficial permitiendo que sus fotogramas y metrajes fueran reproducidos y diseminados en revistas y películas.⁵³

Hasta este momento los caudillos de la revolución no habían sido personajes, sino ideas o ideales que envolvían las actitudes de los que sí aparecían y determinaban los acontecimientos de las tramas. Fue la cinta estadounidense *Viva Villa* de Jack Conway, auxiliado por Howard Hawks, interpretada por Wallace Beery, filmada en 1933 y exhibida en México en 1934, la primera en colocar a un caudillo como personaje principal.⁵⁴ La cinta recrea a Villa desde su niñez hasta su muerte, pasando por sus momentos cumbres como la toma de Ciudad Juárez y Zacatecas, confesando su veneración por el presidente Madero cuya muerte será uno de los dos acontecimientos que registraron sus lágrimas –el segundo será al estar en el paredón de fusilamiento de Huerta aunque un telegrama de Madero lo salvará-. El Villa de Beery reunió las características que definirían el mito del héroe guerrillero: el de un ingenuo, bondadoso, salvaje e idiota indio bandido mexicano sin el menor conocimiento de su país ni de cualquier idea de nación o revolución, pero eso sí,

Foto 10

Foto 9

⁵³ Andrea Noble, *Mexican National...*, p. 133.

⁵⁴ Andrés de Luna, *La batalla y su sombra...*, pp. 224-226.

mujeriego y valentón. El guion contó con la autorización del gobierno mexicano pero la crítica nacional lo desaprobó y atacó, -mientras que en EUA ganó un Oscar y en Venecia el León de Oro-. Vito Alessio Robles en *El Universal* del 14 de diciembre de 1933 publicó un alegato contra la cinta previa a su exhibición en cines:

A pesar de la previa censura dictada por la Secretaria de Gobernación, la película “Viva Villa”, resentirá la influencia de una literatura abundante, llena de prejuicios y pletórica de falsedades. La cinta de celuloide, fugaz y efímera, no exhibirá ni podrá exhibir la verdad histórica porque hasta ahora solo los humildes del norte que lucharon bravamente a las órdenes del impetuoso guerrillero conocen la verdadera historia de aquel hombre con alientos de tragedia...⁵⁵

Viva Villa provocó que los ánimos nacionalistas de los críticos se alteraran. Retomaron el ataque contra la pintura folclórica que Hollywood seguía diseñando del mexicano.⁵⁶ La revolución era el acontecimiento que legitimaba a los gobiernos actuales y al programa que guiaba a la nación rumbo a la modernidad, y Hollywood insistía en reivindicar la figura del bandido bonachón elevado a rango de héroe. El cine era una herramienta de propaganda, pero al mismo tiempo era, en sí, por su manufactura, una muestra de progreso. Por eso algunos periodistas declaraban su preferencia por lo hecho en el vecino país del norte a las “denigrantes” producciones nacionales.⁵⁷

⁵⁵ Vito Alessio Robles, “Viva Villa”, *El Universal*, 14 de diciembre 1933, p. 3.

⁵⁶ El crítico Alejandro Aragón comentó: “Se dice que Hollywood nos tiene tremendo pánico, no atreviéndose ya a tratar ni por asomo un asunto mexicano, en vista de que somos una susceptibilidad chocante....al decir de ellos. Pero es natural que así seamos. Hasta a un santo se le acaba la paciencia, y para nadie es un secreto que Hollywood nos ha colmado el plato con ‘Viva Villa’, después de que incontables veces se complació en mostrarnos a los ojos del mundo entero como unos charritos valentones e imbuidos de atroz romanticismo: lo menos que decir de nosotros es que somos unos ‘adorables bandoleros’ que se la pasan cantando: La cucaracha... la cucaracha... Ya no puede caminar.

¡No Hay derecho! Ese NO ES el himno Nacional...

Mientras tanto, seguiremos gritando Que ¡Viva el Villa de México!, y que ¡Muera el Villa de Hollywood!”

Alejandro Aragón, “¡‘Muera Villa!’”, *Ilustrado*, 26 de diciembre 1934, pp. 41-42.

⁵⁷ Cube Bonifant, “Del nacionalismo pelicular en la columna Correo Aéreo”, *Ilustrado*, columna “Tiro al blanco”, 1 de febrero 1934, p. 4.

Un año más tarde, Fernando de Fuentes filmó su tercera cinta sobre la revolución, *¡Vámonos con Pancho Villa!* En ésta, el caudillo es hombre con posturas de divinidad. Acompañado por sus dorados va reclutando a valientes para que se unan a su convoy de trenes en su recorrido rumbo a la ciudad de México. La historia cuenta, entonces, el drama del grupo de los *Leones de San Pablo* formado por seis campesinos que se incorporan al ejército villista por mera admiración al general, misma que llega a tener muestras de sacrificio de su propia vida y la de su familia, todo a fin de seguir al jefe de los dorados, conservar su gracia y el honor del grupo (fotos 11 y 12). De Fuentes vuelve a interpretar la revolución como un acontecimiento salvaje y horrendo que sirvió únicamente para afianzar los valores mexicanos de valentía y hombría, tal como lo habían descrito Martín Luis Guzmán y Mariano Azuela. La crudeza de su trabajo ocasionó que la censura volviera a cortar el final de la película. La última escena debería presentar la debacle de Villa y una orden dada para asesinar a la familia del último *León* para, de esta manera, eliminar los obstáculos que le impedían regresar al ejército villista.⁵⁸

¡Vámonos con Pancho Villa! fue la película que cerró la trilogía revolucionaria de Fernando de Fuentes. *El Prisionero 13* comenzó el ciclo, y *El Compadre Mendoza* lo secundó. Las tres, lo mismo que la cinta de Conway y Eisenstein, expresaron la desilusión y el temor causados por la revolución, mostraron la vaguedad o ausencia de principios ideológicos y fueron objetos de duras críticas y censuras por los aparatos del gobierno y la prensa nacional. *El Compadre Mendoza* no se ha comentado en este apartado porque será el

Foto 12

Foto 11

⁵⁸ Federico Serrano, “¡Vámonos con Pancho Villa!”, *Cine*, vol. 1 núm. 8, septiembre 1978, pp.57-64.

centro de atención de un epígrafe. La razón se debe a su construcción narrativa, la cual abarca la casi totalidad del periodo de guerra, desde la caída de Madero hasta la muerte de Zapata: Esta película expone además un abanico de personajes más amplio que las otras dos –hacendados con sus mayordomos y varios tipos de campesinos, federales y zapatistas-; el espacio se sitúa, principalmente, en el campo sin omitir la ciudad; todos estos elementos sirven para elaborar una interpretación que niega las consecuencias de la revolución aunque reconoce las tensiones culturales en la definición de la nación moderna enfrentada a las reminiscencias de la tradición. De esta forma, la película ofrece un interesante menú de elementos iconográficos y discursivos que ayudan a identificar los síntomas de una tendencia cultural crítica con la revolución y exponente de las demandas transversales del nacionalismo.

3.3.2. *El indigenismo y la revolución comprometida*

En 1934 el gobierno, por conducto del Departamento de Antropología de la Secretaría de Agricultura y Fomento, produjo la película *Rebelión* dirigida por Manuel Gómez. La cinta cuenta la historia de un peón de una hacienda porfiriana que se vuelve revolucionario para vengar el intento de violación de su novia por el capataz. El director utilizó el material filmado entre 1918 y 1921 por los antropólogos Manuel Cicerol Sansores y Manuel Gamio en el valle de Teotihuacán y así crear un ambiente indigenista que debería remitir a los principios originarios que dicha raza representaba.⁵⁹

Esta película y *Janitzio* fueron precursoras de un cine indigenista, arropado de valores socialistas y promovido por el Estado. En México, la revolución había animado dos fuerzas nacionalistas –ya comentadas-, la idealización del pasado indígena como marca de originalidad ante otras naciones y la modernización económica como estrategia para conseguir la justicia social y la liberación nacional.⁶⁰ El programa cultural que se impuso en

⁵⁹ Emilio García Riera, *Breve Historia del Cine Mexicano...*, p. 91.

⁶⁰ Gonzalo Aguirre Beltrán y Ricardo Pozas Arciniega, *La política indigenista en México, Tomo II*, Instituto Nacional Indigenista, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México, 1991, pp. 20-21, citado por Leif Korsbaek y Miguel Ángel Sámano Rentería, “El indigenismo en México: Antecedentes y actualidad”, *Ra Ximhai*, vol. 3, núm. 1, Universidad Autónoma Indígena de México, enero-abril, 2007, p. 201.

la redacción del Plan Sexenal de 1933, se dio a la tarea de difundir la representación de una revolución que integrara en la nación a toda la población del país en un proyecto socialista, cuyos principios eran el reclamo de la lucha de clases y la justicia social.

Por cine de la revolución no debe entenderse solamente aquel que sitúa sus tramas durante la época bélica, sino también el que plantea las consecuencias —explícitas o implícitas— de ésta en la vida rural y urbana, en las relaciones con los indígenas o en los movimientos políticos. El cine indigenista promovido por el gobierno expuso sus tramas como noticias de actualidad y resultados de la revolución; exhibía los vicios heredados desde el porfiriato a manera de traiciones al programa reivindicativo oficial. Bien que las cintas pudieran parecer una crónica folclórica de una cultura exótica -tal como sucedió en la literatura-; la creación cinematográfica, fuertemente influenciada por las corrientes modernistas, propuso iconografías de un indígena rebelado contra su historia de sometimiento y vejación. El respeto a la cultura vernácula quedaba asegurado por la legitimidad de sus costumbres tradicionales y la vigilancia de las fuerzas del Estado, aunque la tolerancia solo se mantenía en tanto que no se enfrentara a la modernización del país.

Janitzio, dirigida por Carlos Navarro y fotografiada por Lauron Jack Draper, promovió los arquetipos de un indigenismo que ya no estaba aislado del proceso modernizador. Ahora, se veían afectados por la presencia de representantes del gobierno y de las empresas privadas como vinculadoras de los principios rectores de la nación. En la película, la isla está en contacto con la modernidad gracias a la empresa que acapara el pescado capturado por los pobladores de Janitzio, quienes se amparan en una ley consuetudinaria que les concede el monopolio pesquero, según lo comenta un empleado de la empresa en el primer diálogo de la cinta:

Baste recordar que Vasconcelos y otros intelectuales habían ideado un programa “de ‘ingeniería social’, centrado también en el mestizaje racial. Uno de los ángulos más visibles de este programa fue la puesta en marcha de una política indigenista que trató de integrar a la población indígena a la modernidad. En paralelo, médicos y psiquiatras influidos por dos corrientes médico-higiénicas muy en boga en aquella época tanto en Europa como en los Estados Unidos - la eugenesia y la higiene mental - buscaron erradicar una herencia degenerativa que a sus ojos explicaba el atraso en que se encontraba un segmento de la población - predominantemente indígena - afectado por un proceso de descomposición moral y social”. Beatriz Urías Horcasitas, “El nacionalismo revolucionario mexicano y sus críticos...”, p. 7.

El derecho de todo el pescado del lago de Pátzcuaro pertenece únicamente a la gente de esta isla, a los de Janitzio.

Ese derecho les fue dado por sus emperadores tarascos mucho antes de que México fuera conquistado por los españoles, hasta esta fecha, ese derecho les es reconocido, y si alguien que no es de esta isla se atreve a pescar tendrá dificultades.

El argumentista Luis Márquez, conocedor del folclor tarasco e “imbuido de las ideas del valor de la cultura popular mexicana y de la necesidad de mostrar su belleza y fotogenia”,⁶¹ diseñó la película en torno a la costumbre de los indígenas de la isla de *Janitzio* (Pátzcuaro, Michoacán) que prohibía a las mujeres entregarse a gente extranjera, de la comunidad, so pena de ser ajusticiadas y arrojadas al lago.⁶² La estructura y los *planos* iniciales remiten al “sarape cinematográfico” de Eisenstein y a su propuesta de exponer la asincronía de las reminiscencias históricas del México contemporáneo (fotos 13 y 14). El conflicto entre la comunidad indígena y la ciudad, descrito a través de la relación con la compañía pesquera, quedó subordinado al drama de la historia de amor entre una pareja de indígenas y el agente de la compañía que desea poseer a la mujer. Sin embargo, la policía del gobierno funge como el único órgano, colocado por encima de la tradición local y los intereses comerciales y personales, capaz de reordenar la vida de la población en congruente respeto con la ley constitucional. El desenlace es la tragedia, el sacrificio: la mujer se entrega al agente comercial para poder liberar a su amado de la cárcel, la comunidad de la isla, al enterarse, cumple con su tradición y la lapida; el amado, que había sido liberado por las autoridades del gobierno al comprobar su inocencia, la levanta del suelo, muerta, para cargarla e inmolarla en las aguas del lago. La narración fílmica no justifica la tradición de la población, las tomas de la lapidación muestran a la masa como un movimiento instintivo y salvaje motivado por costumbres arcaicas y fanáticas, todo ello contrario a los principios de la modernidad.⁶³ La crítica de cine Luz Alba (pseudónimo de Cube Bonifant) la comentó

⁶¹ Julia Tuñón, “Janitzio (Navarro, 1934) o de cómo un filme síntesis abre un movimiento fílmico”, en *Clásicos del cine mexicano*, Alemania, Ed. Vervuet Eischtaet, 2013. Aurelio de los Reyes, *Medio siglo de cine mexicano...*, p. 189.

⁶³ La película de *Janitzio* se sitúa en el ciclo indigenista de *La india Bonita* (Antonio Helú, 1938) y *La noche de los mayas* (Chano Urueta, 1938) que presenta a los indios de una manera idealizada llena de glamour. Emilio “el indio” Fernández, actor principal de *Janitzio*, se convertirá en director

como la primera cinta mexicana bien lograda, con una técnica cinematográfica verdaderamente nacional porque expuso un asunto del propio carácter mexicano, y profundizó sobre la pintura de los indios:

La lentitud relativa de la cinta es un acierto, porque se torna en símbolo del carácter de los protagonistas de la leyenda. El indio mexicano es como lo pinta en *Janitzio*: lento, sufrido, callado, de reacciones tardas, por vigorosas que sean a la postre. Tipos así no pueden ser movidos con rapidez, en cuadros llenos de acción violenta, porque se les desnaturalizaría.⁶⁴

Redes, codirigida por Fred Zinnemann y Emilio Gómez Muriel, comenzó a filmarse el mismo año que *Janitzio*, aunque su exhibición tardaría dos años más. Al igual que las anteriores, se preocupó por mostrar ciertos rasgos arquetípicos del indígena –sobre todo su fisonomía con su gestualidad mesurada- y de involucrarlo en el proceso de nacionalización. Sin embargo, a diferencia de las otras, expuso a los indígenas como actores de la vida moderna del país, conocedores de su momento histórico y de su situación de clase oprimida. Además, fue la primera producción de la SEP y por tanto, abordó y promocionó el programa político, económico y social del Plan Sexenal sin matices; su elaboración

Foto 14

Foto 13

y retomará la historia, aunque con final feliz, en *Maclovio* (1948) y, la misma tragedia, en *María Candelaria* (1943). Durante los años 40, Fernández será el referente internacional de la cinematografía mexicana con trabajos que propusieron una síntesis de los principios revolucionarios y de la problemática indigenista.

Julia Tuñón, “Emilio Fernández: Un regard derrière les grilles”, en Paulo Antonio Paranaguá (dir.), *Le cinéma mexicain...*, pp. 205-210.

⁶⁴ Luz Alba, “Janitzio”, *Ilustrado*, 10 de octubre 1935, pp. 18 y 19.

aprovechó las estrategias narrativas de Eisenstein y se deshizo del aspecto folclórico de las anteriores pero conservó el principio reivindicativo indigenista. De las tres películas que conforman el corpus de este trabajo, es en *Redes* donde se aprecia, quizás, con mayor claridad el fenómeno del modernismo vernáculo.

3.3.3. *La ficción ranchera y la revolución negociada*

Revolución o *La sombra de Pancho Villa*, primer largometraje sonoro de tema revolucionario, fue dirigido, producido, escrito e interpretado por Miguel Contreras Torres en 1932 quien contó, prácticamente, con el mismo elenco que un año más tarde participaría en *El Compadre Mendoza* (Alfredo del Diestro, Emma Roldán y Carmen Guerrero). Contreras filmó al caudillo del norte de espaldas, sin atreverse nunca a mostrarlo de cara; enfrentándose a Díaz y a Huerta para liberar a los campesinos del despotismo. Recreó también las batallas de Zacatecas y Celaya intercalando escaramuzas villistas en tono documental con incidentes cómicos de la guerra y algunas canciones sentimentales.⁶⁵ Un año más tarde, Chano Urueta rodó *Enemigos*. La trama se sitúa durante la revolución pero se preocupa más por los conflictos amorosos y la introducción de la música y de los corridos; el compositor Lorenzo Barcelata cantaba sus canciones sentado alrededor de las hogueras y de los zapatistas.⁶⁶ Dos años más tarde, en 1935, consecuencia –de acuerdo con García Riera- de la cinta *Viva Villa* de Jack Conway (foto 15), Arcady Boytler filmó su versión de la revolución en *El tesoro de Pancho Villa*. Ahora el jefe de los dorados ya no aparece como el personaje histórico sino que es el mito que da consistencia a la idea de la revolución creadora de la nación tras “del horror vivido en el bello campo mexicano” – según lo definía el narrador de la cinta-. La revolución se reducía a las aventuras de Villa y a la crónica de una historia de amor que venció las diferencias de clases y razas.

⁶⁵ ACN, *Semblanza de la vida y obra de Miguel Contreras Torres*, expediente E00033 1/2. Andrés de Luna, *La batalla y su sombra...*, p. 211-213.

⁶⁶ Aurelio de los Reyes, *Medio siglo de cine mexicano...*, p. 158. Emilio García Riera, *Breve Historia del Cine Mexicano...*, p. 87.

En la década de los 20, las adaptaciones literarias y los argumentos para los filmes estuvieron destinadas a promover el nacionalismo. Para ello utilizaron héroes revolucionarios –en proceso de selección- y bellezas naturales del país, sin pretender agitar al público por medio de críticas políticas. La revolución, por tanto, fue un asunto relegado de las pantallas. Las cuatro películas que le hicieron referencia, *Alas abiertas* (Luis Lezama, 1921), *Llamas de rebelión* (Adolfo Quezada, 1922), *La raza de bronce* (Guillermo “el indio” Calles, 1927) y *El coloso de Mármol* (Manuel R. Ojeda, con el apoyo del Instituto de Geografía Nacional, 1928), fueron relatos del triunfante constitucionalismo contra, por ejemplo, las hordas salvajes del zapatismo o las fuerzas retardatarias –los cristeros- de la modernización, y de los victoriosos amores desdeñosos de las diferencias de clases y razas.⁶⁷

Foto 15

Esta tendencia de interpretar la revolución desde una perspectiva folclórica y triunfalista se cruzó con el género ranchero. Se ha comentado que por cine revolucionario se entiende tanto al que hace referencia al periodo de guerra como al que implícita o explícitamente interpreta una serie de consecuencias. La comedia ranchera recuperó y representó los tipos del campo –charro y chinasmecados con elementos folclóricos –música, comida, bebida y paisajes- que se proponían para la definición de la iconografía nacionalista y revolucionaria.⁶⁸ Toda vez que sus tramas

⁶⁷ Aurelio de los Reyes, *Cine y sociedad en México, 1896-1930. Vivir de sueños. Vol. 1...*, p. 231. Emilio García Riera, *Breve Historia del Cine Mexicano...*, pp. 54-55, 58-60. Federico Dávalos Orozco y Esperanza Vázquez Bernal, *Filmografía general del cine mexicano...*, pp. 125-126.

⁶⁸ El costumbrismo campirano, influenciado por el género chico, tuvo un primer ejemplo en la cinta *Viaje redondo* (José Manuel Ramos, 1919) y *Partida Ganada* (Enrique Castilla, 1920). Éstas son conocidas gracias a notas de prensa centradas en recalcar el folclor campirano. De acuerdo a la tradición historiográfica, ambas influyeron en la exaltación abstracta del patriotismo, del indigenismo y del folclor. En 1921 hubo otras dos películas que retomaron el campo para elaborar tramas costumbristas que se desentendían de los efectos de la revolución: *En la hacienda*, de Ernesto Vollrath y basada en la zarzuela de Federico Carlos Keggel, se cuenta la historia de un peón que, por defender el honor de su novia, mata al hijo del dueño de la hacienda, y al explicar la

ignoraran u omitieran abordar los sucesos de la segunda década del siglo XX en México, los discursos emitían sus opiniones en torno a las políticas de los gobiernos en turno, reutilizando, de cierta manera, las fórmulas del teatro chico mexicano. Mostrando, de esta manera, la tensión entre la representación de lo moderno y lo tradicional. Monsiváis describió el conflicto generado por la modernidad y la comedia ranchera: “mientras el país deja de ser rural se idealiza más el mundo de haciendas, ranchos, de pueblecitos...”⁶⁹ y “la fiesta mexicana con aluvión de charros y chinas poblanas, de mariachis y tríos, de hembras bravías y gallos de pelea. La fantasía de Broadway donde, por ejemplo, el pasado azteca, gracias a la desmesura que ni se ocupa de la fidelidad histórica, se americaniza y se envuelve el modelo de la danza folclórica.”⁷⁰

Fernando de Fuentes realizó en su película *Allá en el Rancho Grande* (1936) una combinación de la zarzuela, del sainete y del teatro de revista mexicano pero sin su sentido político, sino que simplemente recreaba un ambiente “robertosochesco”.⁷¹ La cinta pintaba el campo como el escenario de armonía comunitaria, a pesar de las jerarquías sociales. El

situación será perdonado y podrá cristalizar su amor. *El caporal*, de Miguel Contreras Torres, además de ignorar la revolución hizo lo propio con los indígenas y sus miserables casas, en cambio, se preocupó por mostrar únicamente las bellezas mexicanas “...imponderables y los verdaderos hombres de hacienda”* que no son los exponentes de una raza degenerada e inútil.

* José María García Sánchez, “Historia del cine mexicano”, *Cinema reporter*, 24 de octubre 1953, p. 37, citado por Aurelio de los Reyes, *Medio siglo de cine mexicano...*, p. 90.

Federico Dávalos Orozco y Esperanza Vázquez Bernal, *Filmografía general del cine mexicano...*, pp. 21-22 y 81. Aurelio de los Reyes, *Cine y sociedad en México, 1896-1930. Vivir de sueños. Vol. I...*, p. 208. Emilio García Riera, *Breve Historia del Cine Mexicano...*, p. 17.

⁶⁹ Carlos Monsiváis, “Mitologías”, en Paulo Antonio Paranaguá (dir), *Le cinéma mexicain...*, p. 143.

⁷⁰ Carlos Bonfil, *Los imprescindibles de Monsiváis*, Cineteca Nacional-Conaculta, México, 2010, p. 20.

Jorge Ayala Blanco definió el género: “...para que nadie dude de su raigambre mexicana, al integrar tan disímbolos factores, la comedia ranchera esgrime las armas de la artesanía y el folclor. Es un mundo habitado destacadamente por jarritos de barro, jícaras policromas, repertorios de trajes típicos, vestimentas de mojanganga, sombreros descomunales, sarapes, cintas decorativas en las trenzas, ritmos regionales, sonos de mariachi, aguardientes orgullosamente mexicanos y coplas emanadas del ingenio popular. Todo lo ajeno es atentatorio a la supremacía nacional.” Jorge Ayala Blanco, *La aventura del cine mexicano. En la época de oro y después*, Grijalbo, México, 1993, p. 55.

⁷¹ El adjetivo lo utilizó Luz Alba en su crítica a la cinta para referirse a Roberto “el panzón” Soto, quien era una de las personalidades del teatro de revista. Para Alba, *Allá en el Rancho Grande* “es una transcripción fotográfica del mexicanismo convencional de nuestro teatro de revistas, que las gentes de las ciudades se han acostumbrado a confundir con el verdadero.” Luz Alba, “Allá en el Rancho Grande”, *Ilustrado*, 15 de octubre 1936, p. 22. Aurelio de los Reyes, *Medio siglo de cine mexicano...*, p. 142.

patrón de la hacienda transmitía en herencia tierras y hombres a su hijo, sin contestación ni reclamo de nadie. Los peones trabajadores, cantarines, bebedores y enamoradizos, se mantenían fieles a la costumbre sin discutir la legitimidad de su poder. La película se convirtió en un hito, se le consideró como el inicio de la industria cinematográfica y la consolidación de la iconografía nacionalista. Por su inalterabilidad social, por ignorar la cuestión de la repartición agraria, por contornar la revolución mexicana –se sitúa temporalmente en 1922- como si ésta nunca hubiera tenido lugar, la cinta ha sido comúnmente calificada como una obra contestaría a las políticas cardenistas y a de Fuentes se le ha estigmatizado como un folclorizante que dejó sus mejores trabajos en su trilogía revolucionaria.⁷² Desde la secuencia de apertura se identifica el tono de la cinta. El patrón espera, con su hijo, en la puerta de la hacienda la llegada de sus peones que arrear el ganado, uno de ellos –el viejo-, se acerca a darle cuenta de la jornada entonces, una vez que todos entran a la hacienda, el padre dice a su heredero (foto 16 y17) :

Estas buenas gentes nos quieren de veras, Felipe. Algún día, cuando heredes esta hacienda como yo la heredé de mis mayores, sentirás la satisfacción que yo siento ahora si sabes ser humano y compasivo, con los que por nosotros dejan en el surco sudor, sangre y vida.

La película ignoraba la revolución, pero el espacio de la trama se ubicaba, precisamente, en el lugar de las polémicas reformas agraristas. El gobierno, que conocía la obra de Fuentes e

Foto 16

Foto 17

⁷² Ver Joaquín Henríquez, “La revolución reaccionaria” y Eduardo de la Vega Alfaro, “Fernando de Fuentes la mirada crítica sobre la revolución mexicana”, ambos en Varios, *El cine y la revolución mexicana*, Filmoteca 1, noviembre 1979, pp. 62-77.

incluso la había patrocinado y censurado, no ignoró el contenido de su nueva creación. La censura había sido una herramienta utilizada por los gobiernos en los momentos en que las cintas insultaban al ejército (*El prisionero 13*), denigraban la imagen de México o atacaban los principios del Estado (*¡Viva México!* y *¡Vámonos con Pancho Villa!*). Por todo esto, sería difícil comprender que hubiera permitido la difusión de un producto cultural con un discurso opuesto a sus principios políticos sino hubiera existido algún elemento que le fuera de utilidad. Dos han sido las explicaciones más repetidas. En primer lugar, el objetivo comercial se imponía a los principios políticos, explotando el gusto del público mexicano por un universo familiar almidonado por la presencia de las estrellas del cine.⁷³ En segundo, por la urgencia que el Estado revolucionario tenía para la definición de un imaginario que configurara el espíritu de la nación, es decir, el costumbrismo al servicio del nacionalismo cultural.⁷⁴

La respuesta también puede encontrarse –sin negar la validez de las anteriores – en el análisis cultural de la cinta vista de cerca a la política. El campo es el referente ideal del nacionalismo y, por eso mismo, funciona para disimular y difundir los mensajes ideológicos actuales y los matices de la política agraria revolucionaria.⁷⁵ El gobierno cardenista supo aprovechar la iconografía del campo mexicano para hacer una trasposición del patrón de la hacienda al gobierno. Esto es, el gobierno se convertía en el cacique de cuya boca se repetían los discursos oficiales. De esta manera se tranquilizaba a los patrones temerosos de sufrir una expropiación de sus tierras y a los peones ávidos de tenerlas. La condición para unos y otros era simple, la obediencia y la disciplina. Los primeros, deberían trabajar y producir sus campos; los segundos, deberían contentarse con los beneficios justos de su trabajo sin hacer peticiones que pusieran en riesgo a la empresa. Los trabajos de Becker y Kay Vaughan, como ya se comentó, son reveladores de las estrategias de dominación ideológica ejercidas por el aparato cardenista, el cual buscaba implementar

⁷³ Emilio García Riera, “El impacto del rancho grande”, en Paulo Antonio Paranaguá (dir), *Le cinéma mexicain...*, pp. 155-157. Marina Díaz López, “Jalisco nunca pierde: raíces y composición de la comedia ranchera como género popular mexicano”, *Archivos de la Filmoteca*, núm. 31, 1999, p. 193.

⁷⁴ “El costumbrismo, como hemos dicho, fue propuesto por el nacionalismo posrevolucionario para rescatar las costumbres y los tipos mexicanos”, Aurelio de los Reyes, *Medio siglo de cine mexicano...*, p. 146. Marina Díaz López, “Jalisco nunca pierde...”, p. 193.

⁷⁵ Edouard Lynch, *Dans les fermes de notre enfance*, Editions EPA/Hachette-livre, France, 2007, p. 12.

medidas de modernización en el campesinado mexicano a través de la negociación cultural. Cárdenas, desde su etapa como gobernador de Michoacán y tras el sometimiento o control del levantamiento cristero en la zona del bajío mexicano, observó cómo el poder caciquil y la influencia religiosa en torno a los asuntos del gobierno estaba disminuida y que el centralismo de Calles estaba siendo efectivo. Para difundir e imponer su programa modernizador, los cardenistas “construyeron consecutivamente una ideología que hacía un llamado al control social y luego procedieron a imitar las técnicas de control de las viejas élites” ⁷⁶, de tal manera que la artificialidad y unidimensionalidad en la visión del campesino quedaba revestida de prácticas tradicionales. Así, el Estado promovía la formación de un imaginario social apoyado por nuevos conjuntos de representaciones.⁷⁷

¡Así es mi tierra!, de Arcady Boytler, apareció en el momento en que la comedia ranchera dominaba las carteleras cinematográficas mexicanas, Mario Moreno *Cantinflas* era la estrella de teatros y comenzaba a serlo también en los cines, y la discusión de las reformas socialistas había disminuido. La cinta funciona para observar los síntomas del movimiento triunfalista revolucionario y las estrategias discursivas del modernismo vernáculo cardenista. No solo es una muestra del folclor propuesto por *Allá en el Rancho Grande* sino que su trama se sitúa en medio de la revolución, retomando actores y paisajes que habían trabajado en interpretaciones críticas de la misma. Es decir, mezcló las formas de la naciente comedia ranchera con una historia explícitamente revolucionaria. Además, su osadía folclórica revolucionaria la llevó a involucrar al arquetipo del marginado urbano, *el pelado*. De esta manera, envuelve en una trama campirana elementos de resistencia de la modernidad nacional. Por tales razones, la cinta se ha seleccionado como documento principal para el análisis de la propuesta triunfalista y folclórica de la revolución.

⁷⁶ Marjorie Becker, “El Cardenismo y la búsqueda de una ideología...”, p. 9.

⁷⁷ Beatriz Urías Horcasitas, “El nacionalismo revolucionario mexicano y sus críticos...”, p. 11.

4. LA REVOLUCIÓN ESTÁTICA, *EL COMPADRE MENDOZA*

4.1. LA GRAN HACIENDA DEL COMPADRE

La película comienza con un primer plano del surco de un rifle arrastrado cansadamente, la cámara se levanta hasta alcanzar el arma, los brazos del revolucionario y por fin se atrasa ligeramente para tomar en plano medio la última fila de combatientes zapatistas, compuesta por hombres cansados caminando por la senda polvorosa y con los pies casi a rastras (foto 1 y 2).¹ Corte y plano medio de cámara estacionaria con la columna revolucionaria tomada de costado y el grupo de hombres marchando fatigados, cubiertos los bustos por pesadas cananas. Unos llevan el rifle al hombro cogido por el cañón, otros lo llevan cruzado por la espalda, algunos atravesado por detrás del cuello para descansar en los extremos sus brazos, la mayoría usan grandes sombreros de palma y visten calzón blanco. Además, contrapicados en primer plano de los rostros compungidos de los zapatistas. Corte y plano general de la columna encabezada por unos 5 o 6 oficiales a caballo. Al frente van Eufemio Zapata y Felipe Nieto, corte y plano medio corto de los líderes que se detienen para comentar que por fin tienen a la vista la hacienda de don Rosalío, la cual es tomada por la cámara en un gran plano general que permite aperebirla a lo lejos.

La columna continúa avanzando para acercarse a la hacienda, corte. En plano medio del pórtico de la hacienda, algunos peones, chiquillos y jóvenes observan el camino con el

Foto 1

Foto 2

¹ Las referencias de los movimientos de cámara están tomados directamente del *Guion Cinematográfico de “El Compadre Mendoza”* escrito por Juan Bustillo Oro y Fernando de Fuentes, cortes 1-13, ACN, expediente G00468B /A01530.

sombrero en la mano derecha y con la izquierda haciendo pantalla sobre los ojos. Uno de los peones, don Jerónimo, los reconoce y corre a avisar al patrón, la cámara en ese momento, como para imitar el trote del peón, hace un travelling atravesando el pórtico principal de la hacienda (foto 5 y 6). Un fundido encadenado nos conduce a otro pórtico, el de la residencia de don Rosalío Mendoza, precedida por un patio y con un gran corredor al fondo y una escalera. En ese corredor está don Rosalío Mendoza quien, tomado en plano medio, se pasea nervioso y se pregunta quién podrá ser, hasta que don Jerónimo sube la escalera y le anuncia que son los zapatistas encabezados por don Eufemio Zapata (fotos 7 y 8). Inmediatamente el patrón da órdenes para que se prepare la barbacoa, el aguardiente, las tortillas y todo lo necesario, incluyendo el cambio de la foto en el comedor, de Victoriano Huerta a la de Zapata.

Los efectos de las disolvencias y los cortes de cámara de esta secuencia, que comienza con el acercamiento de los zapatistas y la vista lejana y llegada a la hacienda de Rosalío, permite construir el tiempo y el espacio de la escena. El efecto del montaje fílmico plantea

Foto 3

Foto 4

Foto 5

Foto 6

la sensación de grandeza e inmensidad del latifundio de los Mendoza.² El espectador penetra en ella acompañado de la llegada de los zapatistas. Desde su entrada, la cinta expone uno de los problemas medulares del proyecto revolucionario constitucional: la distribución de tierras y la sobrevivencia de los grandes latifundios y de los patrones.

El reto planteado por Fernando de Fuentes en su película *El Compadre Mendoza*, para explicar el problema agrario, se ataca directamente al núcleo que dio origen al reclamo de tierras, el zapatismo. Así, en lugar de ubicar la película en alguna hacienda del norte de México en donde la cuestión agraria tuvo otros matices al reclamo de la repartición, redistribución y recuperación de tierras proclamados por el Plan de Ayala de Emiliano Zapata, se va justamente a la zona de presencia real zapatista, al sur de la capital del país.

El Compadre Mendoza apareció en el momento de coyuntura política entre la elevación hegemónica de un grupo de políticos influenciados por el socialismo contra el caudillismo de Calles. El enfrentamiento de los proyectos presentaba, entre otros puntos, la tensión generada por la implementación de la modernidad nacional frente a las resistencias de la tradición. Mientras que el callismo se había caracterizado por la radicalidad y artificialidad de sus estrategias, el cardenismo se perfilaba como tolerante y negociador. Esta cinta fue una expresión artística más en la andanada de la corriente cultural crítica, mas no opuesta, a la revolución y al gobierno. Fue, además, la primera que abordó la guerra de revolución como tema principal y no como trasfondo de tramas amorosas o caudillistas. El propio argumentista, Mauricio Magdaleno, señaló la originalidad de la cinta: “El tema de *El Compadre Mendoza* era novedoso, porque ¿qué antecedentes existían? El cine mudo había

Foto 7

Foto 8

² Este primer indicio de tiempo y espacio me fue mostrado por Raúl Miranda, Centro de Documentación de la Cineteca Nacional, entrevista en enero 2013.

producido dos o tres cintas de dramas de salón, de casa, melodramones, adulterios, con el sonido vino Santa; pero la nuestra – al igual que mi teatro- fue una novedad”.³

4.1.1. *La trama: el compadre entre zapatistas y federales*

La película comienza en 1913 en la Hacienda de Santa Rosa, presumiblemente ubicada al sur de la ciudad de México en pleno territorio zapatista. El patrón, don Rosalío Mendoza, se dedica al cultivo de maíz y a la crianza de ganado. Además, su familia, instalada desde el inicio de la revolución en la ciudad de México, tiene un despacho de “comisionistas” con el que ha sabido hacer dinero y salvar la vida manteniéndose al margen de los conflictos que alteran la estabilidad del país. A diferencia de sus hermanos que decidieron huir a la capital, él prefirió quedarse porque vio en la revolución la oportunidad de hacer grandes negocios vendiendo “desde un rifle hasta una locomotora”. Don Rosalío ha conseguido entenderse con todos los bandos. En prueba de su amistad ordena a su tenedor de libros, Atenógenes, que descuelgue y cuelgue los retratos de los diferentes caudillos revolucionarios para poder llevar buenas relaciones con los jefes respectivos de los ejércitos: zapatistas con Eugenio Zapata y Felipe Nieto; huertistas con el coronel Martínez; y carrancistas con el general Bernáldez (fotos 9, 10, 11 y 12).

³ Mauricio Magdaleno, *Testimonios para la historia del cine mexicano...*, p. 28.

El film se organiza en dos etapas. El vértice es el momento en que Rosalío es rescatado de ser fusilado por las tropas zapatistas gracias a la intervención del general Felipe Nieto, quien profesa una sincera amistad por el patrón y un amor escondido por la mujer de éste. La primera parte de la película transcurre en la tranquilidad de los negocios del hacendado que revende armamento proveniente del ejército federal, a precios inflados, a los zapatistas que por una extraña razón -quizás en agradecimiento por la recepción que el patrón les ofrece en cada ocasión que llegan a Santa Rosa o por un sentimiento de inferioridad- no han quemado su hacienda. La situación se mantiene hasta que en la fiesta de matrimonio entre Rosalío y Dolores cae sobre la hacienda inesperadamente una partida de zapatistas para capturar al huertista coronel Martínez y al patrón. La oportuna llegada de Nieto consigue impedir la tragedia, rescatar al hacendado y permitir el fusilamiento de Martínez.

A partir de ahí comienza la segunda etapa del filme. En agradecimiento por haberle salvado de la partida de zapatistas, aún más salvajes que los “verdaderos” zapatistas idealistas, Rosalío hace compadre al general Nieto. Nieto se ha sumado a la revolución

Foto 9

Foto 10

Foto 11

Foto 12

movido por sus ideales, aunque su postura contrasta con otros miembros del ejército zapatista, en realidad unidos a la bola por bandoleros. El general acepta y se convierte en un asiduo de la hacienda, entabla una verdadera amistad con el patrón, ama en secreto a la patrona y quiere como suyo al hijo de los hacendados. La película se convierte, entonces, en un tríptico temporal según la edad del primogénito del hacendado: su nacimiento coincide con la victoria zapatista y la caída de Huerta; después, a los dos años, el enfrentamiento entre carrancistas y zapatistas está en su clímax; y por último, con 5 años de edad, en noviembre de 1918, los carrancistas asuelan a los zapatistas reduciéndoles a unos cuantos líderes que huyen y se esconden de los federales. En esta última etapa, el general Nieto es de los pocos bastiones de resistencia de aquéllos zapatistas con “ideales” que se niegan a pactar con el gobierno sino es para cumplir los principios del plan de Ayala. La guerra se les empieza a complicar, van perdiendo terreno frente a los carrancistas, y los negocios del hacendado se vuelven peligrosos por el estado de guerrilla que reina en el territorio, a tal punto que los zapatistas dinamitan el tren que llevaba la cosecha de la hacienda a la ciudad. Apurado por la situación, el hacendado acepta la propuesta del general carrancista: la entrega de su compadre a cambio de repararle las pérdidas sufridas en la explosión. La traición se comete en el comedor de la hacienda: Rosalío hace salir de la casa a su familia y permite la entrada de los soldados federales para que, por la espalda, maten a su compadre y después lo cuelguen en el pórtico de entrada de la casa. Con la muerte de Nieto se termina el zapatismo revolucionario, la traición del hacendado permitirá consolidar al legítimo gobierno constitucionalista.

4.1.2. *El argumento y la filmación: Juan Bustillo Oro y Fernando de Fuentes*

El Compadre Mendoza es una cinta basada en un cuento homónimo de Mauricio Magdaleno, vuelto argumento en 1933 por Juan Bustillo Oro y adaptada cinematográficamente por éste y Fernando de Fuentes. Hay que recordar que tanto Bustillo Oro como Magdaleno eran intelectuales que desarrollaban una intensa actividad crítica en proyectos oficiales revolucionarios, compartiendo la tristeza y el desánimo por la revolución que pintaba José Clemente Orozco. En ese sentido, crearon y difundieron el grupo de Teatro de Ahora en donde comenzaron a definir ciertas estrategias de

caracterización y de narrativa que denunciaban la parsimonia e inconclusión en los cambios promovidos por los gobiernos.

Juan Bustillo Oro había hecho la adaptación para la cinta *Tiburón* (Ramón Peón, 1933) que estaba a punto de exhibirse, pero tenía ya en mente dirigir su primera película. Había leído *El Compadre Mendoza* que era parte del *Teatro revolucionario* (1933, piezas teatrales dedicadas al proyecto del Teatro de Ahora) escrita por Mauricio Magdaleno y se había quedado maravillado, por lo que se propuso hacer la adaptación cinematográfica de la novela e invitó al propio escritor. Con el argumento en la mano, Bustillo Oro se puso a buscar un productor interesado en llevarla a la pantalla pero que le permitiera la dirección cinematográfica.⁴ Se lo presentó a José Castellot, quien, según cuenta Bustillo Oro, quedó encantado con el argumento pero tenía que consultar con su socio, el licenciado Rafael Ángel Frías, la aceptación definitiva. Bustillo Oro tuvo que aceptar a Fernando de Fuentes como el director de la cinta, pues sus previos filmes, *El prisionero 13* y *El tigre de Yautepec*, le daban la experiencia demandada por los productores. Bustillo Oro en un principio se mostró contrario a la idea de ceder la dirección a otra persona, pero finalmente, por las presiones de los productores y del mismo de Fuentes tuvo que ceder:

⁴ El argumento registrado en noviembre de 1933 de Bustillo Oro y Magdaleno tenía algunas diferencias con respecto a la versión filmada, de entre las principales se pueden citar dos: En el argumento de la cinta se explica la relación de los hermanos Mendoza que han huido a la capital de Morelos, Cuernavaca. Rosalío se quedó en el campo con dos ranchos *La Parota* y *Primavera*. Él tiene sus buenos pesos que gasta en la capital y se manifiesta por encima de los políticos, conoce a Clotilde, un mes de novios y ya Mendoza da los pasos para el matrimonio diciendo “lo que se ha ya de pelar, que se vaya remojando. Yo soy enemigo de romanticismos y de suspiros. Las cosas hay que hacerlas pronto y bien hechas”. El general Nieto, ya amigo de los Mendoza, les pide que bauticen a su hijo. Felipe les habla siempre de la esperanza de que triunfe la revolución de los campesinos y se cumplan sus ideales, y de gozar de la paz con su mujer y su hijo. “Una noche, apenas tomada Huichila nuevamente por Nieto éste va a casa de los Mendoza exclusivamente a suplicarles que sean padrinos en el bautizo de su hijo. Los Mendoza aceptan gustosos y todo se arregla rápidamente. La madre de la criatura llega con ésta, es una mujer apacible que no dice palabra: ‘A esta pobre indita –cuenta Nieto- la hallé por ahí en el Puente de Ixtla... es mi mujer. Las otras nomás son para pasar el rato.’ Se efectuó el bautizo en Huichila a todo lujo con comilitona y danza. Como es niña la bautizada, le pone el nombre de Clotilde y Mendoza se desprende (sic) regalando a su compadre un retinto de dos años precioso de estampa y valor. Clotilde obsequia a la indita madre, dos vestidos muy finos y un rebozo de Santa María. Y semana después, Felipe Nieto corresponde los obsequios de sus compadres mandándoles dos sementales magníficos. La amistad ha crecido y se ha ahondado con el parentesco.” ACN, expediente A00079, Sinopsis de *El compadre Mendoza*, *Historia cinematográfica mexicana original de M. Magdaleno y Juan Bustillo Oro*.

... Me consumía la ansiedad por la decisión de Frías sobre mi dirección de *El Compadre Mendoza*. Por último fui víctima de una emboscada. Cuando Castellot me comunicaba la negativa de su socio, agravada por sus felicitaciones acerca del argumento, de repente se apareció en el despacho Fernando de Fuentes con mi script en las manos. Rebosante de entusiasmo, acudía a nuestra vieja amistad para que le cediera la realización. Volví a negarme, muy disgustado. Fernando me asedió con ruegos y reflexiones. Acabó por ofrecerme el puesto de codirector. Opuse una heroica resistencia; y él, un bizarro ataque.

- No seas necio – porfió-. La cinta será un exitazo y muy pronto no te faltará la oportunidad. ¿cuánto tiempo piensas perder con el compadre guardado en tu casa?’
- Frías no lo acepta a usted de ningún modo –llegó el refuerzo de Castellot-. Escasean los productores y más para una película de la Revolución, que por ahora es ‘tabú’. Esta oportunidad es un garbanzo de a libra.

Y me sometí. Me sometí con harto dolor. Esa noche no pude dormir, como si hubiera perdido un ser amado.⁵

Frías y su socio adquirieron los derechos para rodar la cinta aunque terminaron por venderlos a Antonio Prida Santacilia y su compañía Producciones Águila Films.⁶ Fernando de Fuentes nombró a Bustillo Oro codirector y le dejó intervenir en la selección de los actores: los personajes principales recayeron en Alfredo del Diestro –Rosalío Mendoza- y en Antonio R. Frausto – el general Nieto-, que era parte del Teatro de Ahora; en los secundarios quedaron Carmen Guerrero –Dolores-, Luis G. Barreiro –Atenógenes-, Joaquín Busquets –coronel Bernáldez- y Abraham Galán –coronel Martínez-, éste también del de Ahora; completaron, Cesar Galán –Eufemio Zapata- y Emma Roldán –la muda-. Para Magdaleno, como apoyo de Bustillo Oro en la escritura del argumento, esta sería su primera experiencia en el cine:

⁵ Juan Bustillo Oro, *Vida cinematográfica*, México, Cineteca Nacional, 1984, pp. 101-102.

⁶ Periódico *El redondel*, 11 de febrero 1934, en recopilatorio del CUEC, ACN, expediente A00079.

Mi primer contacto –con el cine- fue, pues, a finales de ese año -1933- con Fernando de Fuentes. Nomás me compraron el argumento de *El Compadre Mendoza*. Intervine matizando un poco esto, y lo otro; no sabía adaptar ahí aprendí, si es que alguna vez lo hice. Me pagaron sesenta y cinco pesos; de Fuentes, que era el que conocía, realizó la adaptación.

De hecho todos estábamos aprendiendo Juan Bustillo Oro sabía un poquito más, pero de Fuentes era en verdad el que conocía, ya que venía de Hollywood.

Era un hombre muy centrado, parecía no tener sentido artístico, y esa fue su cualidad principal, poseía un raro equilibrio entre la desmesura del artista y la que se necesita para hacer una película. Conocía la técnica admirablemente, fue un gran director, un creador.⁷

En la fotografía se designó a Ross Fisher, que junto con Alex Phillips y Jack Draper, tendría una importante carrera en el cine mexicano trabajando con, entre otros, de Fuentes y Bustillo Oro. La función de Fisher no destacó por osados movimientos de cámara sino por la sensibilidad y simpleza de una cámara que prestó sus imágenes para crear efectos que narraran la sucesión del tiempo y registrara los gestos de angustia de los personajes.⁸

El equipo se dio a la tarea de buscar una hacienda para la filmación. La búsqueda permitió a los adaptadores darse cuenta de lo que había sido la revolución fuera de la ciudad de México y enfrentarse a una realidad de la cual habían escrito sin haberla visto.⁹

Nos silenciaba el dolor humano que aún no se disipaba en esa soledad. Después, nos marchábamos en busca de otro lugar, para encontrarnos con un asolamiento semejante.

⁷ Mauricio Magdaleno, *Testimonios para la historia del cine mexicano...*, p. 28.

⁸ Elisa Lozano, “Recuerdos del porvenir”, en Álvaro Vázquez Mantecón (et. al.), *Cine y revolución...*, p. 132.

⁹ Pérez Montfort ha señalado que la “cotidianidad citadina prácticamente recreó su revolucionario estereotípico a partir de referencias un tanto indirectas y distantes... El estereotipo de revolucionario que consumió esta población fue la referencia básica al periodo armado y también al México bronco que poco a poco se pretendía meter al redil.” Ricardo Pérez Montfort, *Estampas del nacionalismo popular...*, p. 146.

Nos contrariaba no dar con la “locación”, mas el ventarrón de la catástrofe mexicana era más poderoso. Si eso era al arrimo de la capital, ¿Qué habría sucedido en el desamparo de todo el territorio donde se combatió tantos años y con tanta saña? Al principio nos prometimos un paseo delicioso en aquella búsqueda. Y cada mediodía regresábamos con el corazón en un puño, sin encontrar La Parota de Rosalío Mendoza.¹⁰

Por fin, después de varios días de exploración, en diciembre de 1933, los adaptadores encontraron la hacienda El Rosario - actual delegación de Azcapotzalco en el Distrito Federal- para la locación de la película y propiedad de una anciana pareja de estadounidenses: ubicada en medio de la campiña, a escasos 15 kilómetros del centro de la ciudad de México, con un amplio patio cercado por los muros de la casa grande, con un gran corredor de escalera central que daba acceso a las habitaciones de la familia del patrón y su tenedor de libros. La hacienda era la única, de las que habían visitado, que mantenía su estructura, no estaba en ruinas y tenía mantenimiento por parte de los habitantes, las otras mostraban las huellas de la guerra. El rodaje comenzó el 17 de diciembre de 1933 en las locaciones de la hacienda que se fueron alternando con algunos interiores en los estudios de la Nacional Cinematográfica, hasta su conclusión el 19 de enero de 1934.¹¹

¹⁰ Juan Bustillo Oro, *Vida cinematográfica...*, p. 102-103.

¹¹ Juan Bustillo Oro, *Vida cinematográfica...*, p. 103. ACN, *Guion Cinematográfico de El compadre Mendoza*, expediente G00468B /A01530.

4.1.3. La exhibición, el drama de la traición

La cinta tuvo su estreno público el 5 de abril de 1934 en el cine Palacio de la ciudad de México (foto 13). Esta fue la segunda película de la trilogía de Fernando de Fuentes: la primera, *El prisionero 13* había sido exhibida en 1933 con problemas de censura por hablar del ejército de manera denigrante; la tercera sería *¡Vámonos con Pancho Villa!* en 1936, la cual haría un uso desmitificador de la revolución en la que Francisco Villa quedó expuesto como un hombre preocupado por construir su propia leyenda. Con *El Compadre Mendoza* se exponían dos zapatismos, uno ingenuo, de buenas intenciones, y otro salvaje, de bandoleros de la bola. En su trilogía, la revolución quedaba calificada como un movimiento salvaje, instintivo, sin ideología precisa, de buenas intenciones pero reducida a una revuelta campesina. La prensa no fue ajena a esta interpretación de la revolución y del mexicano. Criticó agriamente que los directores interesados en impulsar la industria cinematográfica del país filmaran tramas que exponían los defectos del carácter nacional en lugar de promover las bellezas naturales y folclóricas del país.¹²

La publicidad comenzó una semana antes de su exhibición pública con

Foto 13 Recorte de prensa: “El Compadre Mendoza”, *La Prensa*, 4 de abril 1934, p. 14

¹² Por ejemplo: “Nos hemos pasado la vida entera protestando de que en el vecino país se nos denigra, y ahora nos dedicamos a hacer películas que, positivamente, exhiben lacras repugnantes. Malo, malísimo, que en nuestra historia hayan tenido lugar infamias incalificables pero el hecho de que las exhibamos, para que todo el mundo las conozca y las comente, resulta abominable. De seguir el sendero marcado primeramente por *El prisionero 13* y ahora por *El compadre Mendoza*, nuestra producción cinematográfica conseguiría que la fama de bandidos que nos han creado los yanquis, fuera sustituida por otra peor: la de traidores. ¿Qué así hemos sido?

Posiblemente, pero, repetimos, las lacras no deben mostrarse, y si la censura fue eficaz para contener los desmanes cometidos contra nuestra raza en tierra extraña, debiera, también, vigilar a los que dentro de México mismo buscan nuestros peores defectos para exhibirlos ante los ojos del mundo entero.”

Alfonso Icaza, *El redondel*, 8 de abril 1934, citado por Emilio García Riera, *Fernando de Fuentes (1894-1958)*, Serie monogramas 1, Cineteca Nacional, México, 1984, p. 104.

fotonotas de ¼ de plana y estelas horizontales. A los periodistas se les ofreció una sesión privada que desató una serie de notas críticas y reseñas en torno a la cinta, provocando que la gente acudiera al cine en busca de boletos con anticipación al estreno.¹³ La prensa manifestó desde el inicio una agradable inquietud, reconocían su validez artística pero denostaban su pintura denigrante del país, aunque se auguraba el comienzo de la industria cinematográfica:

El argumento ha sido mejorado por la dirección. Se trata, desgraciadamente, de un episodio de la revolución zapatista, en el que se exhibe con crueldad un tipo de traidor asqueroso.¹⁴

No deberían tratarse esos temas en la pantalla...¹⁵

De seguir produciéndose películas como *El Compadre Mendoza* no sé donde vamos a parar. Al menos, un buen día, de sopetón, habremos de frotarnos las manos al ver una pequeña pero decente industria cinematográfica, capaz de codearse modestamente con las industrias similares en el mundo.¹⁶

Ahora sí podemos decir que hay industria cinematográfica. Especialmente el argumento, muy latino, cultiva al espectador, aunque lo deja un poco descontento porque cada uno de nosotros estamos acostumbrados al buen fin, al final sajón.¹⁷

Es por su tema costumbrista y el asunto de honda tragedia que desenvuelve emocionalmente ante el espectador, la mejor película que hasta la fecha ha logrado la cinematografía nacional.¹⁸

¹³ Anónimo, “El estreno de El Compadre Mendoza”, *El Universal Gráfico*, 4 de abril 1934, p. 13.

¹⁴ *Filmográfico*, núm. 25, abril 1935.

¹⁵ *El redondel*, 1 de abril 1934, citado por Emilio García Riera, *Fernando de Fuentes (1894-1958)*..., p. 26.

¹⁶ Carlos Noriega Hope, *Ilustrado*, 1934, citado por Emilio García Riera, *Fernando de Fuentes (1894-1958)*..., p. 26.

¹⁷ Campos Ponce, “El compadre Mendoza y la muerte de Zapata”, *La prensa*, 4 de abril 1934, p. 11

¹⁸ Anónimo, *El cine gráfico*, 1 de abril 1934, citado por Emilio García Riera, *Fernando de Fuentes (1894-1958)*..., p. 103.

El director fue consciente de las críticas que su película provocaba y se defendió arguyendo los principios imprescindibles de la tragedia y la urgencia de ajustarse a la realidad nacional. En una entrevista publicada en *El Universal*:

-¿no teme usted que alguien vaya a clamar contra su película calificándola de denigrante para México, como en el caso de El prisionero 13?

-Sería más absurdo que entonces... La traición es, desde los tiempos de la tragedia griega, uno de los más fuertes explotables elementos dramáticos, y a nadie se le ha ocurrido llamar denigrante para el país donde se produce, ningún drama en que haya traición. Además, frente al tipo humano y egoísta del compadre Mendoza, presentamos en esta película el tipo no menos humano, pero honrado, franco e idealista del general Nieto. ¿Por qué se ha de tomar, como ejemplar de la raza, o de la nacionalidad como usted dice, el tipo abyecto y no el tipo heroico? ¹⁹

La cinta no fue censurada por el gobierno –como sí lo fueron las otras dos-. Parece que el hecho de que tocara valores como la supervivencia y la amistad, y sobre todo, que no se criticara a las instituciones oficiales permitió su exhibición.²⁰ Además, la actitud “oportunist” de Rosalío Mendoza, al pactar con los diferentes bandos contendientes, no era un comportamiento extraño en los hacendados y pobladores de las regiones bélicas. Durante la revolución los dueños de haciendas se habían esforzado por mantener relaciones con zapatistas y ejércitos del gobierno a fin de conservar su vida y sus posesiones. De esta manera, el argumento cinematográfico adquiriría un toque de veracidad y heroísmo nacionalista.²¹

¹⁹ Anónimo, “Lo que piensa Fernando de Fuentes de su película El compadre Mendoza”, *El Universal*, 6 de abril 1934.

²⁰ Aurelio de los Reyes, *Medio siglo de cine mexicano...*, p. 158.

²¹ Felipe Arturo Ávila Espinoza, “La vida campesina durante la Revolución: el caso zapatista”, en Pilar Gonzalbo Aizpuru (dir.) y Aurelio de los Reyes (coord.), *Historia de la vida cotidiana en México. Tomo V, Siglo XX Campo y Ciudad, Vol. 1...*, p. 61.

No son pocos los críticos e investigadores contemporáneos que califican a *El Compadre Mendoza* como la cinta que más fielmente ha representado el drama de la revolución, “*El compadre Mendoza y Vámonos con Pancho Villa* (1935), tienen en común su manera de interpretar la revolución, y de presentarla no como un fenómeno vernáculo, inundado de canciones, hombres bravíos y generales que mueren con el dicho apropiado en los labios, sino como un despiadado y violento hecho

De Fuentes hizo gala de las influencias hollywoodenses. Por ejemplo, el uso de los fundidos encadenados a partir de un objeto o de una persona fue una estrategia recurrente en la cinta para explicar el avance temporal de algunas horas o de varios años. García Riera observó también en *El compadre* la aplicación de una de las herramientas favoritas de de Fuentes, la superposición de dos imágenes.²² Ésta consistía en el montaje de un grupo de imágenes a fin de crear la sensación de bullicio y abundancia en aquellas escenas que enfrentaban el ambiente de patrón con el de la peonada. Así, de Fuentes construyó una fluidez en la narrativa cinematográfica que no requería de tiempos muertos o diálogos explícitos que indicaran el progreso de la historia, sino que se abocó en crear, a través de imágenes, la unidad de la historia. Además, la creación de personajes tales como la *muda* *María*, testigo de la historia a la manera del coro griego, fueron muestra del dominio que el director tenía de los elementos de la tragedia aplicados al discurso fílmico.

El Compadre Mendoza fue reconocida inmediatamente por sus contemporáneos como una prueba de la asimilación que la industria cinematográfica mexicana estaba haciendo del estilo hollywoodense, asegurando que dentro de poco tiempo la industria nacional podría competir con éstos sin necesidad de imitarles. A de Fuentes la crítica lo reconoció como uno de los mejores directores mexicanos y a la cinta como la mejor hecha en México hasta entonces, con lo que se justificaba la elección del director en detrimento de Bustillo Oro.²³ Este reto, la elaboración de una cinematografía nacional, llegó a plantear la comparación de dos realizadores Arcady Boytler y Fernando de Fuentes. Ambos habían creado interpretaciones de la modernidad nacional usando al cine como herramienta de expresión cultural. El crítico de cine Carlos Noriega Hope los reconoció por sus características

histórico, como la espléndida y bárbara destrucción de un orden.” Carlos Monsiváis, “Primer Ciclo reseña del cine mexicano”, *Anuario 1965*, Dirección general de Difusión Cultural UNAM, en ACN, expediente A00079.

²² Emilio García Riera, *Fernando de Fuentes (1894-1958)*..., p. 20.

²³ “La vimos en exhibición privada. En esta película demuestra Fernando de Fuentes que es el mejor director cinematográfico mexicano...” Adolfo Fernández Bustamente, *Filmográfico*, marzo 1934, citado por Emilio García Riera, *Fernando de Fuentes (1894-1958)*..., p. 103.

“Todo esto hace que *El compadre Mendoza* sea la mejor película que se haya filmado en México hasta ahora. Y lo único lamentable es el tema, que, permítasenos decirlo una vez más, resulta demasiado cruel...” Anónimo, sección Cinefonías, *Ilustrado*, abril 1934, citado por Emilio García Riera, *Fernando de Fuentes (1894-1958)*..., p. 104.

particulares, al primero como un osado creador y al segundo como un frío y medido director.²⁴

4.2. LA HACIENDA MODERNA

El nacionalismo cultural en el que se inserta la cinta permite observar el proceso de elaboración de iconografías y discursos que muestran las tensiones en la implantación de la modernidad sustentada en lo vernáculo, de tal manera que la tradición se actualiza y funciona para crear una propuesta de nacionalidad. El análisis de las secuencias- tanto de esta película como de las otras dos utilizadas en esta tesis- se realiza con la referencia de las corrientes y tradiciones culturales que promovieron la implantación de la modernidad. De esta manera, la selección de dichas secuencias no está ligada exclusivamente a su interpretación de la revolución sino de la modernidad y de la identidad nacional.

A excepción de la secuencia de oficina en la capital, en un viaje de Rosalío, el resto de la película sucede en el corredor, patio, comedor y habitación de la casa grande de la hacienda. Este espacio sirve de locus para confrontar la tensión entre la modernidad y la tradición, la cual puede ser expuesta a través de algunas secuencias por el binomio patrón-campesino y civilización-salvajismo.

4.2.1. *El patrón y la hacienda*

El campo y la hacienda como espacios autosuficientes en donde la vida goza de paz y tranquilidad es una fórmula que los nacionalismos utilizan para acentuar la pertenencia a la patria, es decir, a la tierra primigenia de la nación. La revolución por su contenido reivindicativo de justicia campesina, al menos en lo que respecta al movimiento zapatista, obligaba a que la representación se remitiera a los elementos que conformaban el mundo rural. Por tanto, no es de extrañar que *El Compadre Mendoza* estuviera casi completamente filmado en una hacienda. Sin embargo, la hacienda de Mendoza no está aislada de las

²⁴ Carlos Noriega Hope, “¿Quién es el mejor y quién es el peor de los directores de la cinematografía nacional?”, *Ilustrado*, 10 de octubre 1934, citado por Emilio García Riera, *Fernando de Fuentes (1894-1958)*..., p. 32.

exigencias de la vida moderna. Al contrario, las presiones de la economía y los beneficios sociales ciudadanos la mantienen en relación constante con la capital del país.

El patrón y el tren se convierten en el vínculo entre la ciudad moderna y el campo tradicional. La única secuencia fuera de la hacienda es el viaje de don Rosalío a la ciudad de México. El motivo de su viaje es doble: vigilar el estado de sus negocios administrados por sus hermanos y vender la cosecha; y al mismo tiempo, disfrutar de unas merecidas vacaciones para “tirar una canita al aire”, según le dice su tenedor de libros, Atenógenes. La escena previa a la preparación de su viaje permite dibujar el carácter del patrón. Sucede con el cierre de un “negocito” entre don Rosalío y Eufemio Zapata. El hacendado ha conseguido vender armas de los federales a los revolucionarios declarando su adhesión a la causa de éstos. El hermano de Emiliano Zapata aprovecha para aconsejarle de cuidarse del gobierno para que no lo vayan a capturar. Su respuesta es una síntesis de su filosofía de vida y prueba del oportunismo que debía caracterizar al hombre moderno de negocios: “General. Ya sabe que yo soy enemigo de romanticismos y suspiritos; pero la verdad es que he consagrado mi vida y mi dinero a la causa de la Revolución ¡más que me fusilen!”. “Sin romanticismos y suspiritos”, son axiomas que definen su comportamiento y toma de decisiones, lo mismo en los negocios entre federales y revolucionarios que en su vida personal. La aplicación de esos principios es suficiente para permitirle entablar negocios entre las diferentes partes de los combatientes, de gestionar su boda ante el padre de su futura esposa como si cerrara un negocio más y de sacrificar la vida de su compadre, padrino de su hijo, mejor amigo y amor idílico de su mujer (algo que él ignora), a cambio de conservar su prosperidad económica. Es evidente que de Fuentes recuperó esta frase del cuento de Magdaleno –en donde aparece tan solo en la apertura y el cierre-²⁵ para acentuar el pragmatismo de la vida moderna contra el idealismo de la oratoria revolucionaria de su época.

La secuencia del viaje se inicia con su preparación en el despacho de la hacienda. Don Rosalío Mendoza y su tenedor de libros revisan las cuentas, la cosecha y los negocios hechos gracias a la revolución que les permitió vender “desde un rifle hasta una

²⁵ En el cuento, Mendoza la utiliza para la solicitud de matrimonio y para responder al coronel tras la consumación de la traición. Mauricio Magdaleno, *El resplandor. El Compadre Mendoza...*, pp. 266 y 286

locomotora”. La transición entre el campo y la ciudad no podía ser más simbólica. De Fuentes se sirve del elemento que durante el porfirismo y aún en su época es prueba del progreso y la modernidad, el tren. Al ferrocarril se le asignaba una función civilizatoria, que lo mismo permitía el transporte de mercancías y materias primas como la comunicación entre pobladores y territorios a colonizar, sin olvidar, por supuesto, instrumento de guerra. Se había intentado imitar los modelos estadounidenses, franceses y belgas. Sin embargo, las concesiones ferrocarrileras se habían preocupado principalmente por el aspecto mercantil. Después de la revolución, la Compañía Ferrocarriles Nacionales, una de las empresas más grandes de México, había estado concesionada a compañías extranjeras que se mantenían en constante conflicto con comerciantes y obreros. Cárdenas, en su política obrerista, apoyó al sindicato ferrocarrilero e intentó rescatar la misión colonizadora del tren. Así, en 1937 decretó la nacionalización de los ferrocarriles dejándolos bajo la administración del estado federal en colaboración con el sindicato.²⁶

²⁶ M.T de la Peña, “La expropiación de los ferrocarriles de México”, *Trimestre económico*, vol. IV, núm. 17, 1937, pp. 195-226.

Del despacho de la casa grande se pasa -en disolvencia con la cámara en plano medio - a un ferrocarril silbando y echando fumarolas que se encara de frente, y luego de lado, de la cámara. En el tren viaja don Rosalío rumbo a la ciudad. Corte y primer plano al vidrio de la puerta de la oficina con un letrero “Mendoza Hs. Comisionistas. México D.F.” (fotos 14 y 15). La puerta se abre con Rosalío seguido por sus dos hermanos que reconocen su habilidad para hacer negocios mejor que ellos, bien que no les va nada mal y no se quejan de su situación como comisionistas. En medio de la conversación llega un señor acompañado de su hija para abonar parte de la deuda que tiene con los hermanos Mendoza. En medio plano corto Rosalío se habla al oído con unos de sus hermanos inquiriendo sobre la identidad de la señorita recién llegada y a quien mira con insistencia. De inmediato la cámara se mueve en primer plano al rostro de Dolores -la señorita- quien se sabe observada, baja con timidez los ojos, recurriendo de esta manera de Fuentes a las convenciones amorosas del cine clásico. Son don Andrés y su hija, que antes tenían “mucho plata” pero que a causa de la revolución se han visto arruinados, según informa uno de los hermanos

Foto 14

Foto 15

Foto 16

Foto 17

Mendoza a Rosalío. El hacendado no va a perder la oportunidad de conocer a Dolores y a su padre (fotos 16 y 17). Una vez hechas las presentaciones por su hermano, se ofrecerá a llevarles al centro de la ciudad en el coche que tiene en la puerta del edificio. La propuesta deja asombrados a los hermanos ya que no pudieron terminar de arreglar los negocios, motivo principal del viaje. Rosalío cierra la puerta y por *raccord* de continuidad se produce una elipsis que nos conduce a que la puerta se abra en la hacienda algún tiempo más tarde. Ahí, con la presencia de don Andrés y Dolores, Rosalío hace la solicitud de matrimonio a celebrarse el día siguiente, porque como bien se lo anuncia el patrón al padre de la novia “yo soy enemigo de romanticismos y suspiritos. Las cosas hay que hacerlas pronto y bien hechas. Quiero a Lolita, usted me ha concedido su mano, ¿no?, pues a casarnos y sanseacabó.”

Foto 18

Foto 19

Foto 20

Foto 21

Además de esta secuencia hay otra más que vuelve a servirse del tren para acentuar las relaciones entre el campo y la ciudad. Me refiero al cargamento de maíz que parte rumbo a la capital pero que será quemado por los zapatistas y causará, en la desesperación, la decisión de don Rosalío de traicionar a su compadre. Una disolución suaviza el cambio de la escena en que don Rosalío, estresado, confiesa a su mujer, Dolores, la urgencia de poder vender la cosecha para poder dejar la hacienda e irse a vivir a la capital en donde estarán más seguros, porque la guerra ha cambiado y teme por su familia. La nueva escena abre sobre un letrero de la estación de trenes que marca la distancia entre Huichila y la ciudad de México, luego, la cámara gira en una panorámica para tomar, en lateral, los vagones del tren y las vías del ferrocarril que se extienden en línea directa a perder de vista. Los vagones están siendo cargados por los peones ante la mirada vigilante de Atenógenes y don Rosalío, tomados de espalda. Jerónimo, el peón principal de la hacienda, se acerca a ellos para informarles que todo está cargado. Por su parte, el tenedor de libros se congratula de la estupenda cosecha al tiempo que se escucha el silbar de la maquina anunciando su partida y “hasta México, don Rosalío”, aclama Atenógenes estrechando la mano de su patrón. Todo listo, la cámara se coloca de frente al tren para verlo partir. Cortinilla para exponer, en un primer plano, al grupo de zapatistas -con cananas cruzadas y rifles al brazo- sobre los rieles cavando para colocar la dinamita. Terminada la tarea, se abre un plano general de frente al tren a todo vapor que se encamina a la trampa. La escena corta sin explosión pero se abre, en otra elipsis, sobre un papel con el mensaje “cosecha incendiada en asalto rebeldes” (fotos 18, 19, 20 y 21).

Estas secuencias permiten apreciar un elemento iconográfico y estereotipo ya estaba consolidado como nacionalista: el vestido de charro del patrón de la hacienda y la china poblana. El pantalón a rayas, la camisa con botonaduras relucientes, las chaquetillas bordadas y el sombrero de alas anchas son los accesorios básicos del charro y del hombre productivo del campo. El gobierno había impulsado esta identificación desde la campaña nacionalista en 1931 y, para 1934, era ya su carta de presentación ante los extranjeros y nacionales (foto 22).²⁷ En ese año se fundó la Confederación Nacional de Charros para

²⁷ Anónimo, “La fiesta charra en honor de los marines franceses”, *La prensa*, 30 de abril 1934, p. 4. En 1936, el *Excelsior* dedicó dos planas con fotografías para hacer la crónica de la fiesta charra organizada por el gobierno del Distrito Federal y la Federación Nacional de Charros en honor a los

reagrupar, en torno a la Asociación Nacional de Charros (1921), a las asociaciones locales del país. Para los charros organizados el desfile de celebración del centenario de la independencia marcó el resurgimiento de su tradición, la cual creían perdida a causa de las reclamas revolucionarias. A partir de entonces, comenzaron a aparecer en actos oficiales y manifestaciones públicas, principalmente en las que hubiera invitados extranjeros (foto 23).²⁸ En las publicidades de la prensa se encabalgaban las imágenes de la tradición y la modernidad, como el charro montando en coches (foto 24).²⁹ Las chinas poblanas eran las

Foto 23 recorte de prensa: "La fiesta charra en honor de los marines franceses", *La prensa*, 30 de abril 1934, p. 4

Foto 22 recorte de prensa: "laboratorios Roberina celebran", *El Universal*, 1 de dic 1934

excursionistas americanos que vinieron a México para la inauguración del carretera Laredo-México. En los primeros párrafos se lee: "Puede asegurarse, sin incurrir en exageración, que en pocos países del mundo podría haberse ofrecido una fiesta típica con tal ambiente de colorido, animación y belleza, y, seguramente que para nuestros visitantes el exotismo y la esplendidez de la fiesta vernácula habrá dejado imborrables recuerdos." Anónimo, "En orgia de colores, bajo los oros d un sol espléndido, se efectuó la fiesta en el estadio", *Excelsior*, segunda sección, 6 de julio 1936, pp. 1 y 8.

²⁸ Anónimo, "La fiesta charra en honor de los marines franceses", *La prensa*, 30 de abril 1934, p. 4. José Álvarez del Villar, "La andante charrería", *La prensa*, 1 de abril 1934, p. 2.

Los charros llegaron a escribir proclamas en las cuales se autodesignaron herederos para vengar la conquista española. José Álvarez del Villar, "La creación de los charros, una revancha contra los conquistadores", *El Universal*, segunda sección, 6 de diciembre 1934, p. 2

²⁹ Anuncio, "Ford", *Excelsior*, sección de rotograbado, 1 de julio 1936, p.1.

mujeres ataviadas con los largos vestidos multicolores. Eran el ornato femenino del hombre trabajador y productivo en el campo. El contrapeso de ambas imágenes era el traje con corbata y los combinados de falda de la mujer. Atuendos correspondientes a la imagen del hombre moderno ciudadano. Rosalío y Dolores mudan su vestido según los requerimientos de la moda. La vestimenta permite observar el contraste en las jerarquías de la hacienda, los patrones y los peones. Sin embargo, el reconocimiento nacionalista recaía en las figuras de los charros y no de los campesinos.³⁰

Ambas secuencias funcionan para mostrar las tensiones entre la vida citadina y campesina. La mujer del patrón es una señorita capitalina de buena familia aunque en plena

crisis económica. Se privilegia la casta al clasismo. La solicitud de matrimonio se hace en la hacienda, tenida como el sitio de placidez ideal para la formación de la familia, a la manera de un negocio. El ritmo y el tono en que este encuentro amoroso se desarrolla parece ajustarse a las reglas de una sociedad organizada por la intensidad de la producción. El ferrocarril funge a la vez como el vehículo para el discurso modernista que liga al campo y a la ciudad, al mismo tiempo que remite a la iconografía de los campesinos

Foto 24 recorte de prensa: "Ford", *Excelsior*, sección de rotograbado, 1 de julio 1936, p.1

³⁰ Los representantes de las asociaciones de charros pidieron al presidente Cárdenas formar un Cuerpo Nacional de Charros con la función exclusiva de escoltar al primer magistrado en todo momento. Además, como la residencia del ejecutivo está en el bosque de Chapultepec, los guardabosques deberían de ser uniformados, también, de charros. Anónimo, "Iniciativa para que los guardabosques sean vestidos de charros", *El Universal*, 12 de diciembre 1934, p. 10. Anónimo, "Un cuerpo de charros para formar escolta al primer magistrado", *Excelsior*, 16 de diciembre 1934, pp. 1 y 9.

revolucionarios, o no, que lo usaron como herramienta de control y objetivo de ataque. En definitiva, el estereotipo del hacendado propuesto por de Fuentes quedó conformado por una mezcla de las tradiciones que regulan el campo y las ventajas que se pueden encontrar en la ciudad, locus que consolida las innovaciones de la vida moderna, negocios y diversión.

4.2.2. *El zapatismo y los campesinos*

En la película la presencia de Emiliano Zapata se puede proyectar en la alegoría a su muerte real con la traición de Mendoza al general Nieto. La figura del caudillo revolucionario se presenta por lo tanto, a través del retrato colgado por Atenógenes cada vez que llegan a la hacienda las tropas revolucionarias y, sobre todo, por la sombra de sus ideas que desembocarán en la tragedia al final del filme.

Históricamente Zapata había asolado y controlado el Estado de Morelos, sobre todo durante el periodo de 1914 a 1916 cuando el territorio estuvo dominado por su ejército, logrando que algunos hacendados decidieran pactar con los guerrilleros apoyándolos con dinero, suministros alimenticios y enseres para las bestias. A cambio, los zapatistas respetaban y protegían las haciendas que gozaban de legitimidad, es decir, aquellas que habían tenido un trato justo para con sus peones:

Hubo destrucción de haciendas en los casos en los que había agravios fuertes cometidos por dueños y capataces contra peones y residentes que se incorporaron a la revolución y que se valieron de ésta para vengarse, o cuando había conflictos agrarios por expropiaciones de las haciendas en contra de pueblos y rancherías...

Varias haciendas fueron respetadas y se estableció un compromiso de no atacarlas a cambio de una contribución forzosa... la derrota de Huerta hizo inviable la permanencia del régimen hacendario y muchos propietarios abandonaron sus posesiones. Pero fue, sobre todo, la capacidad del zapatismo – cuando se volvió la fuerza dominante en su región- de aplicar el Plan de Ayala

–que establecía la recuperación de la tierra de por los pueblos- lo que provocó el fin del sistema de las haciendas, que en esa región desaparecieron para no volver más. El ejército zapatista ocupó y administró las haciendas y trató de que operaran para seguir financiando la guerra, pero también para satisfacer las necesidades de producción de alimentos del ejército zapatista y de la población civil.³¹

El movimiento y la imagen de Zapata recibieron el calificativo de salvajes. Los zapatistas abusaban de los propietarios de tendajones, cometían asesinatos, violaciones y raptos de mujeres, arrasaban los pueblos de campesinos que no se les unían -aunque federales y constitucionalistas eran también los causantes de tales actos, se solía asignar a sus enemigos la autoría para su desprestigio-. Para la población capitalina eran una horda de bandoleros que, envalentados con la posesión de armas y su cotidiano estado de embriaguez, eran proclives a cometer todo tipo barbaridades. En 1918 la debacle del zapatismo era visible tras las derrotas que los generales carrancistas les infringían y la escasez de aprovisionamiento que la población –hacendados y campesinos- ya no podía cumplir tras casi diez años de lucha.³² Películas como *Sangre hermana* y textos periodísticos e históricos exponían al zapatismo salvaje y perverso: “El zapatismo en Morelos comenzó por revolucionario al soplo de la racha del maderismo democrático, se prostituyó a la postre con los simulacros de desarme y con los engaños y promesas que determinaron la posterior proclamación del Plan de Ayala, así un primitivo ejército libertador se convirtió en una horda salvaje que todo lo atropella.”³³

Dicha imagen empezó a cambiar, en parte, gracias a la obra de los ilustradores del periódico *El machete*. Rivera, Guerrero y Orozco comenzaron a dotar la imagen de Zapata con la carga ideológica reivindicativa del campesinado y, por tanto, a colocarlo en el

³¹ Felipe Arturo Ávila Espinoza, “La vida campesina durante la Revolución: el caso zapatista”, en Pilar Gonzalbo Aizpuru (dir.) y Aurelio de los Reyes (coord.), *Historia de la vida cotidiana en México. Tomo V, Siglo XX Campo y Ciudad, Vol. I...*, pp. 55-56.

³² Felipe Arturo Ávila Espinoza, “La vida campesina durante la Revolución: el caso zapatista”, en Pilar Gonzalbo Aizpuru (dir.) y Aurelio de los Reyes (coord.), *Historia de la vida cotidiana en México. Tomo V, Siglo XX Campo y Ciudad, Vol. I...*, pp. 67-88.

³³ Antonio M. Melgarejo, *Los crímenes del zapatismo, apuntes de un guerrillero*, citado por Ricardo Pérez Montfort, “Imágenes del Zapatismo entre 1911 y 1913”, en Laura Espejel López (coord.), *Estudios sobre el zapatismo*, Instituto Nacional de Antropología e Historia, México, 2000, p. 199.

panteón de los héroes mártires. Reconocimiento especial por su simpleza iconográfica tuvo Xavier Guerrero con su dibujo sobre Emiliano Zapata en 1924 a razón del homenaje por su quinto aniversario luctuoso.

La conmemoración de su muerte por los artistas del sindicato en abril de 1924, coincidió con —y quizás aceleró— el proceso gradual de rehabilitación de la figura de Zapata, que empezó con la alianza entre Álvaro Obregón y los zapatistas rebeldes que luchaban en 1920 contra Venustiano Carranza. En la misma semana que *El Machete* publicó su homenaje a Zapata, Plutarco Elías Calles, el candidato presidencial, se sumó a la conmemoración anual de su muerte en Cuautla, Morelos, donde indicó un giro más hacia la izquierda al declarar que “El programa de Zapata es mío”. Entre los asistentes al evento estaba Diego Rivera. La santificación de Zapata culminó en un voto del congreso que, en 1931, lo declaró héroe nacional junto con Carranza, quien en última instancia había sido responsable de su asesinato.³⁴

Así, el zapatismo para 1934 estaba marcado por el estigma de la rapiña, era sinónimo de rebeldes “bandidos” que sólo aprovecharon la revolución para sus beneficios personales, aunque al mismo tiempo estaba en un proceso de mistificación heroica que se encargaba de limpiar la imagen de Zapata.³⁵ En abril, con motivo del 15 aniversario luctuoso del caudillo suriano, la Dirección General de Acción Cívica del Distrito Federal le organizó un solemne homenaje. El programa abrió con la Obertura “1812” de Tschaikowsky por la banda de Policía, luego Gildardo Magaña, general de división, hizo la apología de Zapata y finalmente se montó la pieza de teatro al aire libre *Fuerza campesina* de Efrén Orozco interpretado por miembros del grupo Teatro Orientación.³⁶ Un dato a destacar del

³⁴ John Lear, “La revolución en blanco...”, p. 135.

³⁵ Una nota de prensa buscaba redimirlo denostando a sus detractores: “lo apodaron el Atila del sur. Afirmaron los reaccionarios en su contra —de manera dolosa, — que su actuación hubiera sido meritoria y buena a no mancharla con sus crímenes. Ahora preguntamos a los mismos que así acusaron: ¿es un crimen desear la redención de un pueblo? Ayer se dijo de Zapata que era engendro de rapiña y de sangre; y que le consumía la fiebre de dominio, como a Vila. Lo cierto es que Zapata fue el azote del feudalismo...lo cierto es que los mismos que ayer lo maldijeron no tardarán muchos días en citarlo como ejemplarísima vida...” Juan Gualberto Águila, “Zapata, héroe, no asesino”, *El Universal Gráfico*, 10 de abril 1934, pp. 6,7 y 11.

³⁶ Anónimo, “El homenaje de hoy a la Memoria de Zapata”, *El Universal*, 22 de abril 1934, p. 11.

homenaje es el sitio elegido para la pieza teatral, el Teatro al aire libre *Lindbergh* de la colonia Hipódromo de la ciudad de México, caracterizada por estar habitada por una población meramente urbana o “genuinamente citadina”. El objetivo era “llevar a dicho rincón de la ciudad la sencilla voz de la revolución” y así mostrar una cara diferente del llamado *Atila del sur*.³⁷ También en la ciudad de Cuautla, Morelos, se conmemoró la muerte de Zapata, aquí asistieron, al homenaje y banquete, el presidente de la República, el gobernador del Estado de Morelos y Coahuila además de algunas personalidades intelectuales como el biógrafo Baltasar Dromundo y miembros del comité ejecutivo del PNR.³⁸ Para redondear este proceso de revitalización zapatista, en diciembre de ese mismo año apareció la *Biografía de Zapata* –la primera-, escrita por Dromundo y comentada por la prensa como un homenaje que lo colocaba en el lugar de honor que le correspondía, como héroe de la revolución “alejándonos del concepto egoísta e inhumano que se escondía en el miedo capitalista, y del escrúpulo remilgoso del burgués...”³⁹ Ya para 1936, la figura de Zapata era comparable con la del presidente Cárdenas. Tal lo atestiguó una fotonota del periódico *Ilustrado* en la que se colocaron imágenes, en página completa, de Cárdenas y un extracto del mural “Zapata, líder agrario” (1930) de Diego Rivera –Zapata está de pie, encabeza a unos campesinos y tiene por la correa a un corcel blanco- calificados de máximos apóstoles y defensores del agrarismo mexicano.⁴⁰

El Compadre Mendoza, exhibida en abril de 1934, era una aportación más a esta corriente reivindicativa. De Fuentes quiso revalorar la que quizás consideraba como la manifestación más pura de la revuelta nacional, aunque al mismo tiempo reconocía la referencia aterradora del zapatismo. Su pintura vacilaba entre ambas representaciones pero terminaba por decantarse a reconocer en Zapata el estereotipo del revolucionario nacional.⁴¹ La muerte de Nieto, a causa de la traición, fue el momento en que se fundió la figura alegórica del personaje cinematográfico con la mítica del revolucionario. Si Gregorio López y Fuentes en su *Tierra* se preocupó por elaborar la escena de la traición para abrir

³⁷ J.D., “En memoria de Zapata”, *El Universal*, 23 de abril 1934, pp. 5 y 8.

³⁸ Anónimo, “Ceremonias en Cuautla y aquí en honor del general Emiliano Zapata”, *La Prensa*, 11 de abril 1934, p. 18.

³⁹ Federico Brito Rosado, “Emiliano Zapata”, *Excelsior*, 17 de diciembre 1934, pp. 5 y 7.

⁴⁰ Gildardo Magaña, “Fotonota en la Sección dedicada a la transmisión de poderes en el Estado de Michoacán”, *Ilustrado*, enero 1936, p. 42-43.

⁴¹ Ricardo Pérez Montfort, *Estampas del nacionalismo popular...*, p. 145.

espacio al mito de Zapata, Magdaleno, en su cuento, se centró en dibujar los rasgos del traidor y del engaño. De Fuentes recuperó ambas narrativas para adaptarlas a su cinematografía en el momento de la tragedia que se vuelve visible, se concretiza, como para liquidar la leyenda que negaba la muerte física de Zapata para intensificar su áurea mítica. El director sabía que el efecto de mostrar la muerte sería el más impactante, Bustillo Oro recuerda la discusión para definir la última escena, mientras que él pedía sutileza, de Fuentes fue definitivo “no, no, la vista completa del cuerpo y sus conductores, cruda, brutal, será más emocionante”.⁴²

La simpatía que de Fuentes siente por el zapatismo aparece no solo a través de los trazos del general Nieto, sino por la incorporación del personaje de María *la muda* interpretada por Emma Roldán –esposa de Alfredo del Diestro en la vida real-. *La muda* está presente en los momentos cruciales de la trama: en los intercambios de miradas amorosas entre Nieto y Dolores; en las conversaciones entre Mendoza y Bernáldez para planear la captura de Nieto; y en el momento de la traición. Los planos medios sobre *la muda* muestran su desesperación a través de sus ojos, de las muecas de su boca, de los movimientos dubitativos y temblorosos; la cámara toma, primero, su rostro de frente para luego, en *contratoma*, colocarse de espalda a la muda e invitar al espectador a recibir en primera persona la información que es incapaz de transmitir para evitar la tragedia. El punto de vista del espectador recae en ella sobre todo en las escenas de la gestación de la traición. Es gracias a este personaje que se extiende la distancia moral con respecto al de Mendoza. Ella es la conciencia del pueblo que canaliza el gesto traidor del hacendado (fotos 25, 26, 27, 28).

⁴² Juan Bustillo Oro, *Vida cinematográfica...*, pp. 102-103.

Si bien de Fuentes expresa su idealismo por el zapatismo a través de los elementos del general Nieto y María *la muda*, al mismo tiempo evita estigmatizar a los patrones de la hacienda. En una breve escena en que Nieto visita la hacienda para saludar a Dolores y a Rosalío, explica cómo y por qué está hecha la *bola*. Sentados y tomando café en el comedor:

Dolores: Lástima que no todos los zapatistas sean como usted, general

Nieto: ¿Qué se le ha de hacer? La bola se hace con los que tienen ganas. Ya algún día se nos hará justicia a los que peleamos por ideales.

Cortinilla de la escena, del comedor al jardín. Sentado frente a Rosalío en cuyo respaldo de la silla se apoya su mujer Dolores, en la mesa hay una botella de coñac y juegan domino.

Nieto: Entre ustedes palabra que me olvido de todo. Me parece que estamos en paz y me entran ganas de descansar

Foto 25

Foto 26

Foto 27

Foto 28

Dolores. ¿Por qué no deja la revolución, general?

Nieto. Ahora hay que cumplir. Y que caray. Algún día cuando triunfe el plan de Ayala y todo esté en paz y los campesinos seamos dueños de nuestras tierras, puede que hasta nos dé gusto acordarnos de todo esto.

En este momento se puede apreciar la paradoja que tanto había causado polémica desde la época de los ateneístas en 1910: la urgencia de una revolución pero que conservara los rasgos del orden y el progreso. Es decir, para volver a la cinta, el zapatismo ideológico sustentado en el plan de Ayala anhela su cumplimiento pero también la calma que ofrecen las haciendas bien trabajadas sin importar el origen de la propiedad. De esta manera, de Fuentes evita maniqueísmos entre revolucionarios y hacendados, ya que ambos contendientes defienden su idea, la que consideran legítima: la conservación o distribución de la propiedad privada.

Además, de Fuentes rompe, como Orozco y los literatos de esta corriente, con la imagen monolítica del campesinado triunfal que se había difundido desde el muralismo y plasmado en los libros de texto escolares. En ellos la lucha revolucionaria había estallado como un reclamo de justicia agraria. No obstante a esta narrativa idealista, la Constitución de 1917 y sus posteriores reformas habían promulgado una serie de matices para explicar y definir a quiénes y de qué manera se les dotarían o respetarían las tierras.⁴³ Para ilustrar esta apreciación, de ruptura iconográfica, voy a remitirme a algunas secuencias.

⁴³ Mraz propone que la obra de de Fuentes se acerca más al espíritu de José Clemente Orozco, pesimista, que al optimismo oficialista de Diego Rivera o al marxismo estridentista de David Alfaro Siqueiro. “De Fuentes y Orozco se centran más en el dolor y en el tormento que en las transformaciones, exudan más desencanto con los efectos de la revolución, en lugar de celebrar sus logros.” John Mraz, “The revolution is History: filming the Past in Mexico and Cuba”, *Film-Historia*, vol. IX, núm.2, Universidad de Barcelona, 1999, p. 147. Carlos Monsiváis hace una reflexión similar, “En los murales de Orozco o de Rivera no se atienden las contradicciones internas del movimiento revolucionario y se unifica la lectura: aquí están la Historia, la técnica, las hazañas que son dolor y redención (hombre en llamas o insurrección de las masas). Por el alcance de las artes plásticas, murales, óleos y grabados se hacen cargo de la dimensión a fin de cuentas victoriosa de la Revolución. Y le toca a la narrativa asumir el pesimismo como otra vía de entendimiento de la lucha armada.” Se podría incluir en esa narrativa al cine. Carlos Monsiváis, *La cultura mexicana...*, p. 62.

Volviendo a la primera secuencia de la cinta -que ya se ha comentado al inicio de este capítulo- en donde los zapatistas se acercan y entran a la hacienda, es posible observar los niveles del campesinado. La cámara abre con un barrido del cuerpo de los zapatistas, con huaraches y pies polvorientos, sombrero de palma, pantalón y camisa de manta blanca; los contrapicados en primer plano muestran rostros barbudos, empolvados y quemados por el sol (foto 29). El siguiente plano con grúa desde la retaguardia, muestra la columna completa y la jerarquía del zapatismo. Luego, la cámara se planta en plano medio con los oficiales montados a caballo, vestidos de charro, con sombrero de ala ancha ornamentada, bolsa bordada cruzada al pecho y botas con espuelas. Son ellos quienes hablan el lenguaje de la gente del campo y median las demandas del campesino con el hacendado y, eventualmente, el ejército federal. El tercer nivel son los peones acasillados de la hacienda. En el pórtico de la casa grande esperan atentos tratando de reconocer a los visitantes para correr a prevenir al patrón. Sin embargo, ellos están mejor vestidos que los soldados rasos zapatistas y cumplen sumisamente sus deberes para con el hacendado (fotos 30, 31 y 32).

Foto 29

Foto 30

Foto 31

Foto 32

Es en la secuencia de la boda en donde mejor se puede apreciar esta idea de la representación del campesinado y revolucionario heterogéneo. La secuencia se divide en cuatro escenas insertadas alternativamente para exponer los diferentes personajes y grupo sociales: los patrones al interior del salón, los peones acasillados en el patio, los soldados que vigilan al exterior de la hacienda y los zapatistas que se acercan para tomarla. Don Rosalío Mendoza observa cómo se desarrolla la fiesta en su salón, con la gente sentada a los costados bebiendo champagne en copas de vidrio y al fondo, al centro, una orquesta sentada sin tocar. Luego, un efecto de cortinilla divide la pantalla entre el salón y la fiesta en el patio.

En plano medio corto, un mariachi jalisciense vestido con sarape en un rincón del patio toca música típica, la cámara se retira un poco para mostrar el grupo de peones con sus ropas limpias, sus camisas blancas, sus pantalones de charro bordados. Están bailando, curioseando y bebiendo (fotos 33 y 34). Los músicos terminan la pieza y entra al grupo Jerónimo, acompañado de dos o tres peones, con gran puro en la boca y llevando jarros de pulque para los músicos:

Don Jerónimo: ¿Están contentos, muchachos?

Músico: Ya lo creo, jefe. Valía le pena atravesar nuestra tierra y venir hasta Huichila para ver esta fiestita

Otro músico: (acabando de tomar un trago el jarro de pulque y con el jarro en la mano) Y ora no le aunque que nos fusilen los zapatistas (se echa el sombrero

Foto 33

Foto 34

hacia adelante y lanza un alarido de gusto)

Jerónimo. Bueno muchachos, pues a seguir tocando que Don Rosalío quiere que todo el mundo esté contento

Músico. (Deja su tarro) pa' luego es tarde. A darle muchachos.⁴⁴

Una vez más una cortilla permite el cambio de escena, del patio se regresa al interior de la salón en donde don Rosalío, acompañado de su esposa, muy nerviosa, platica con el coronel Martínez. Todos se quejan de los músicos que siguen sin tocar. Dolores se muestra nerviosa, lo mismo que los otros invitados, por la amenaza de que las hordas salvajes de zapatistas puedan aparecer en cualquier momento. En un instante se escucha el grito bromista “¡Zapata!” y los invitados, asustados, se arremolinen buscando la salida. Aunque el coronel huertista se ufana constantemente de tenerlos bajo control y muy lejos, allá “hasta el monte”. Los invitados bailan el vals de *Alejandra* y la cámara baja a los pies de las parejas para en una disolución cambiar a los pies huarachudos y polvorosos de los zapatistas que sigilosamente se acercan a la hacienda.

Por fin, y luego de un par de planos alternados entre el baile del salón y los soldados bebiendo al exterior de la hacienda, los zapatistas entran al salón. Son un grupo de desaliñados encabezados por un jefe apodado el “gordo”, que ansía capturar al coronel huertista y al patrón para ajusticiarlos y poder apoderarse de la hacienda. Pero la oportuna

Foto 35

Foto 36

⁴⁴ Las referencias de los movimientos de cámara están tomados directamente del *Guion Cinematográfico de “El compadre Mendoza”* escrito por Juan Bustillo Oro y Fernando de Fuentes, corte 87-88, en ACN, expediente G00468B /A01530.

llegada del general Nieto evitará la muerte de su futuro compadre (fotos 35 y 36).

La complicidad de los peones para con su patrón se manifiesta en su disposición de disfrutar la fiesta. Son capaces de arriesgar su vida ante la amenaza de los zapatistas, de quienes saben no forman parte. Están contentos en su hacienda y son fieles a quien les da trabajo, casa y alimento. La publicidad aparecida en la prensa previa a la exhibición inaugural en abril de 1934 supo reconocer este matiz del campesinado diferente al revolucionario. Por ejemplo, una leyenda insertada en la fotografía promocional, “en la hacienda de Santa Rosa, los peones están de fiesta, con la boda del patrón, el señor Mendoza...Júbilo, optimismo...y sin embargo, una partida de revolucionarios caerá pronto sobre el lugar, dando principio la tragedia”.⁴⁵

En esta secuencia de Fuentes expuso a los campesinos con sus particularidades. Bien se podría argumentar que las diferencias en las vestimentas entre los zapatistas y los acasillados es lógica por su oficio. Sin embargo, la imagen de que el zapatismo era el representante legítimo de los campesinos es puesta en cuestión. Lo mismo sucede con el señalamiento del salvajismo del movimiento suriano. La revolución es, entonces, una tradición que buscaba homogeneizar la lucha campesina a pesar de sus diferencias internas. Para los años 30 los diferentes proyectos de los gobiernos estaban dejando una iconografía del campesinado como miembro de la nación moderna, bien que éste no se diera cuenta de ello. De Fuentes reconoció la heterogeneidad del campesinado y las jerarquías militares e ideológicas del zapatismo. Pero evitó lanzar juicios de valor, según lo habían hecho Vasconcelos y Martín Luis Guzmán. Vasconcelos se había encontrado con Zapata en diciembre de 1914 durante una cena en palacio de gobierno para festejar la entrada de las tropas revolucionarias:

Zapata se presentaba en público vestido de charro, águila bordada de oro en la espalda, botonadura riquísima y sombreros que se exhibían previamente en los escaparates lujosos de la ciudad, valuados en miles de pesos. “El Sombrero del señor General Emiliano Zapata”, decía el rubro, y el cintilar del oro de los bordados deslumbraba las pupilas de la misma plebe esclava que aclamó a

⁴⁵ Anónimo, “Fotonota promocional, El compadre Mendoza”, *El Universal*, sección de rotograbado, 3 de abril 1934, p. 3.

Victoriano Huerta y miró atónita a Calles, el matón más eficaz de toda nuestra carnicería.⁴⁶

Martín Luis Guzmán en su novela revolucionaria *El águila y la serpiente*, hizo la crónica de la Convención de Aguascalientes en 1914, ahí se preguntó quiénes eran los verdaderos zapatistas, si los del calzón de manta o los elegantes charros:

Díaz Soto vestía entonces pantalón de charro, guayabera de dril y sombrero ancho. Su aspecto —para quienes no lo conocían— era el de un capataz de carros de pulque. Pero exhibiéndose de esa suerte —adrede, sin necesidad—, nos daba, a quienes no ignorábamos su origen, su carrera, su cultura, la impresión de querer convertirse en símbolo, de querer ser una alegoría del zapatismo animada por él con el calor de su sangre y el vigor de sus músculos. ¿Era aquél, en efecto, el símbolo fiel del verdadero zapatismo? Zapata sigue siendo un enigma, pero un enigma cuya solución se traducirá, cuando haya quien lo interprete, en una de estas respuestas: o el zapatismo es el calzón blanco y el huarache —cosa profundamente respetable por la verdad de su dolor—, o es el pantalón de charro y el sombrero ancho —representativos (fuera del teatro y las labores de la hacienda) de la degradación de la cultura; de la miseria espiritual del huarache y el calzón, sin el humilde dolor que redime a éstos; de la insolente pasión materialista de los pantalones y los zapatos, sin las aspiraciones superiores que a estos otros justifican—. ⁴⁷

Manuel Gamio propuso, en su ensayo antropológico nacionalista *Forjando Patria* (1916), una solución al enigma del zapatismo que era eco de la concepción del salvaje mexicano. Para él, los zapatistas eran de tres tipos: los meros bandidos que deben ser sometidos al exterminio sin cuartel; los Zapatistas reaccionarios que son manipulados por otras regiones del país o del extranjero para enfrentarse al gobierno, para ellos se debe realizar una guerra correctiva y el exterminio de sus líderes; y, por último, los Zapatistas legítimos, aquí la solución se planteaba más complicada. Estos eran el resultado de las leyes de *Reforma* de

⁴⁶ José Vasconcelos, *Obras Completas*, vol. 1, Colección Laurel, México, 1957, p. 889, citado por Oralia Ramírez Sánchez, *Historia y Cine: Análisis de siete fotogramas de la película El Compadre Mendoza...*, p. 19.

⁴⁷ Martín Luis Guzmán, *El águila y la serpiente...*, p. 316.

Juárez, que en su afán por terminar con los beneficios del clero causaron la pobreza en el indígena al quitarle su protección. Por lo tanto, propuso comprenderlos y promover la fusión cultural con ellos y la revolución.⁴⁸

Para de Fuentes, todos ellos, zapatistas revolucionarios –de pantalón de charro o de tela blanca; bandidos, pervertidos o rezagos históricos-, forman la “bola”, un grupo de campesinos que alteran por un tiempo la paz del campo con objetivos prácticos limitados. De la misma manera que sucede entre el general Nieto y don Rosalío, no hay construcción maniquea, sino personajes que responden a su situación inmediata.⁴⁹ Los fundidos y las cortinillas del cambio de los escenarios de estas secuencias mostraban las variantes del campesinado y cuestionaban el discurso de la representatividad monolítica del campesinado. La revolución quedaba interpretada como un acontecimiento más en el proceso de la modernización nacional. El campesinado estaba incluido en este proyecto pero su heterogeneidad conflictuaba la unidad del discurso oficial tan criticado en esta corriente. Dicha variante provocaba problemas en la selección del personaje heroico a representar como ícono revolucionario y, por tanto, nacional. De esta variedad se deberían extraer los recursos identitarios populares que legitimarían el movimiento.⁵⁰

⁴⁸ Manuel Gamio, *Forjando Patria...*, pp. 178-181.

⁴⁹ Arnaldo Córdova dice de los objetivos zapatistas: “La tragedia del movimiento zapatista fue que nunca consiguió exponerlo fuera del localismo, limitada a conseguir un pedazo de tierra que además, en su plan, no aseguraba ni el alimento ni la libertad, a conquistarse en los marcos de la política, dentro de un sistema que sería nacional, ese marco no lo harían ni desarrollarían ni ellos ni los villistas sino los constitucionalistas.” Arnaldo Córdova, *La ideología de la revolución...*, p. 153. La investigadora Julia Tuñón relaciona esta representación de “la bola” con la imagen de un “fiesta de carnaval” que paganiza los rituales, “Un desorden que prevé el advenimiento del orden y el ejercicio preciso de los papeles sociales que se habían trocado en el juego del carnaval... La Revolución aparece como *La bola*, no como parte de un proceso social y/o político de factura humana, sino como una hecatombe que irrumpe y avasalla”. Julia Tuñón, “Métaphores iconographiques et imaginaires filmiques de la Révolution mexicaine”, en Jimena Obregón y Adela Pineda, *Cinéma et turbulences politiques en Amérique Latine*, PUR (Presses Universitaires de Rennes), France, 2012, pp. 75-76.

⁵⁰ La interpretación de continuidad sin coyuntura revolucionaria es una de las características que más ha sido reconocida por los críticos e historiadores de *El Compadre Mendoza*, por ejemplo: Andrés de Luna, “Mendoza trata de complacer a los dioses, huertistas, zapatistas y carrancistas, todo por conservar su morada, donde es amo y señor, pero al final mortal, su destino está en manos de otros. Es la sobrevivencia. Lo que importa son los beneficios del inmovilismo social... La revolución (así monolítica, como Coatlicue introspectiva) se muestra a los ojos de Fuentes como un hecho social que se contamina de vileza, de oportunismo”, Andrés de Luna, *La batalla y su sombra...*, pp. 219 y 221;

4.2.3. *El salvaje mexicano*

Rafael Bermúdez Zatarín en su crítica a la película concluyó con un comentario que redondeaba el sentimiento expuesto por los críticos cinematográficos y compartían otros investigadores de la cultura mexicana contemporánea:

Lo único lamentable en una película como *El Compadre Mendoza* es el asunto. Esas tramas como las del compadre no deben preponderar, porque ante todo son la vituperación palpitante de los defectos que evidentemente aún existen en nuestra patria: ¡el primitivismo!⁵¹

Además de la polémica interpretación que *El Compadre Mendoza* hizo de la revolución, me interesa exponer la manera en que la cinta funciona como síntoma del ambiente cultural ávido en definir una identidad nacional y una iconografía del proceso de modernización.

La iconografía nacional revolucionaria conservaba la diferenciación de castas arrastrada desde la independencia. Las propuestas culturales definían las características del carácter mexicano diagnosticándole un complejo de inferioridad manifiesto, entre otras cosas, por su agresividad, salvajismo y primitivismo.⁵² Para intelectuales mexicanos, como Justo

Julia Tuñón, “La versión de De Fuentes marca las continuidades, la corrupción, la traición, la falta de ideales, el poder excesivo y la desinformación. No vemos en estas cintas –la trilogía de la revolución de De Fuentes– la exaltación del triunfo sino la desilusión y el desgarramiento. De Fuentes parece estarle preguntando a su público espectador: ¿y a usted cómo le fue?” Julia Tuñón, “La revolución mexicana en celuloide: la trilogía de Fernando de Fuentes como otra construcción de la historia”, *Anuario Colombiano de Historia Social y de la Cultura*, vol. 22, 1995, p. 143.

Anne T. Doremus, “El compadre Mendoza pinta la revolución básicamente como aventura fallada. No solo por la perversión de los líderes revolucionarios y la corrupción de los hombres de negocios, sino que la revolución ha fallado en la realización de una de las metas esenciales: la expropiación y redistribución de las grandes propiedades. Sin embargo, el film promueve la causa nacionalista en dos formas. Primero, inspira admiración por los zapatistas... Y Segundo, el film enlaza los ideales revolucionarios, incluyendo la igualdad social.” Anne T. Doremus, *Culture, politics, and national identity...*, p. 49.

⁵¹ Rafael Bermúdez Zatarín, “El compadre Mendoza una producción de Fernando de Fuentes en el Palacio”, *El universal*, 8 de abril 1934, p. 4.

⁵² Un artículo de la revista *La Antorcha*, dirigida por José Vasconcelos y en la que participaba como “mano derecho” Samuel Ramos, recordaba con orgullo y alivio el carácter primitivo de México, “Es verdad, a México puede considerársele salvaje en una parte de su vida. Las masas de mi pueblo son primitivas y en castellano, ‘salvaje quiere decir primitivo’. Los no primitivos o que no llevamos esa vida, somos hijos de indios y españoles...” El comentario muestra cómo la visión evolucionista de la nación seguía vigente entre en la inteligencia universitaria. Elena Torres, “México salvaje”, *La antorcha*, tomo 1, núm. 20, 14 de febrero 1925, p. 8.

Sierra, José Vasconcelos, Manuel Gamio y Samuel Ramos, dichas características aparecían en la mayoría de la población del país. Por tanto, a partir de esos elementos se podrían elaborar, con cierta cohesión, interpretaciones y definiciones iconográficas del nacionalismo mexicano revolucionario, como las propuestas por *El Compadre Mendoza* y los murales de José Clemente Orozco.

Samuel Ramos publicó en 1934 *El perfil del hombre y la cultura en México*, en donde hacía un análisis del “mexicano” y buscaba, a partir de la psicología, la filosofía y la historia, explicar el estado de atraso que México sufría. Pretendía ofrecer primero, un diagnóstico de los problemas que habían aquejado la cultura en México. Después, encontrar una solución que permitiera al país y al mexicano alcanzar su cultura propia, la que le pertenece. Para ello proponía un estudio a lo más profundo del espíritu de la cultura mexicana. Esto no significaba encerrarse en el nacionalismo xenófobo y claustrofóbico que pretendía encontrar, dentro de la nación, todos los elementos necesarios para construir una cultura propia. No se trataba de rechazar cualquier influencia venida del extranjero. Al contrario, se requería acudir a las manifestaciones culturales e intelectuales extranjeras que pudieran aportar un avance provechoso a la cultura nacional, pero teniendo siempre el referente de la situación real del país y evitando toda aplicación artificial. El diagnóstico de Ramos encontró que el mexicano sufría de un complejo de inferioridad, lo que le llevaba a imitar los modelos de vida de otras naciones. La consecuencia de este complejo era su tendencia a la agresividad, a la bravuconería, al salvajismo y a la desconfianza.⁵³ Eran estrategias de protección para prevenir más humillaciones. En síntesis, según Ramos y otros analistas de la cultura, el principal malestar que había impedido la creación de la cultura en

⁵³ La desconfianza estaba ligada al carácter del mexicano. De ella surge la susceptibilidad, los temores, el estado de alerta y defensivo. Una persona desconfiada interpreta todo como una ofensa, y el mexicano es el extremo de la riña constante. La pasión es el motor de movimiento en el mexicano, y no la necesidad, el interés o la inteligencia. Esto no quiere decir que Ramos considerara una raza inferior a otra, sino simplemente que había unas dominadas por diferentes aspectos del hombre. En el caso de los mexicanos, la pasión le impedía ver en sus actos beneficios suficientemente claros: “La pasión es la nota que da el tono a la vida de México, sobre todo cuando alguna actividad particular trasciende a la escena pública.” Samuel Ramos, *El perfil del hombre...*, p. 61, y 117-118.

México era el sentimiento de inferioridad. Él provocaba en el mexicano los disfraces con tonos de valentía, de nacionalismo ultramontano o de europeísmo (foto 37):⁵⁴

Así, de todas estas características del carácter la valentía y poder son el deseo más añorado por el mexicano. Quisiera ser un hombre que predomina sobre los demás por su valentía y su poder. Imagen artificial que lo exalta y lo obliga a obrar conforme ella hasta llegar a creer en la realidad del fantasma que de sí mismo ha creado.⁵⁵

Esta idea de un nacionalismo moderno y vernáculo no era exclusiva de Ramos. Gamio y Vasconcelos señalaron la importancia de introducir los modelos extranjeros que pudieran ser favorables para el desarrollo de la nación. A inicios de la década de 1930, en la prensa se podía leer la urgencia de impulsar la consolidación del carácter nacional sin desconocer los beneficios culturales, políticos, sociales y económicos del extranjero:

Ahondando en nosotros mismos, llegaremos a descubrir las leyes que presiden el desenvolvimiento de nuestra cultura...Si la vida interior y sus

Foto 37 recorte de prensa: M. A. Montalvo Solís, *El Universal*, 18 de abril 1934

⁵⁴ Samuel Ramos, *El perfil del hombre...*, pp. 14 y 57.

⁵⁵ Samuel Ramos, *El perfil del hombre...*, p. 61.

manifestaciones se desenvuelven según el ritmo peculiar que requiere nuestra idiosincrasia, la jornada será fácil y breve...Bueno es estar siempre alerta, avizorando agudamente los horizontes para ser de los primeros en percibir la cintilación de los menores progresos. Mas cuanto de fuera nos venga, sea previamente mexicanizado, transformado, según lo pidan nuestras necesidades, aspiraciones y tendencias...En ciencias, en arte, en reformas sociales, en legislación, en literatura, en suma, en cuanto signifique labor trascendente imprimamos con más intensidad cada día el sello de nuestra personalidad. El alma mexicana, pletórica de energías, vibrante de juventud, constelada de esperanzas, rechaza las fórmulas que otras sociedades, decadentes quizá y en todo caso profundamente distintas, han empleado para expresar su pensamiento o su sentir...⁵⁶

Esta interpretación del carácter del mexicano se hizo eco rápidamente entre el mundo intelectual. La excusa popular del “ya somos así” para explicar la falta de disciplina de la gente ya no era válida, como tampoco lo era inculpar a la Historia y a la raza. Ahora se planteaba como una tarea a solucionar en el presente por la “educación colectiva, cultura verdadera, profundización de cada uno en sí mismo y de todos en la vida del país...”⁵⁷

De Fuentes quería producir una cinematografía nacional basada en temas y tipos nacionales dejando de lado “otras de sabor indefinido internacionales” como las hechas en Hollywood, Francia o Alemania que solo “rebasaban a las mexicanas en sus recurso técnicos”. Para él la revolución, la clase media, la tradición en el campo, la historia, entre otros, eran temas que podrían satisfacer los gustos del público nacional e internacional.⁵⁸

⁵⁶Alfonso Francisco Ramírez, “Nacionalismo”, *Excélsior*, primera sección, 8 de julio 1931, pp. 5-6.

⁵⁷ Editorial, “Dos problemas de México”, *Acción renovadora*, vol. 2, núm. 9, jul-agosto 1934, pp. 3-5.

⁵⁸ Anónimo, “Lo que piensa Fernando de Fuentes de su película El compadre Mendoza”, *El Universal*, 6 de abril 1934.

La formación del “gusto del público” era una tarea pendiente para los directores de cine ante los reclamos que los críticos cinematográficos hacían con la intención de impulsar un gusto por lo nacional. Luz de Alba en su crítica a *El Anónimo*, primera cinta dirigida por de Fuentes, dijo: “Y es una lástima que los alquiladores se pongan tan pronto a imitar a los yanquis exigiendo desenlaces felices...el cinematógrafo es el que debe educar el gusto de la gente y no la vulgaridad del público imponerse al cine”. Luz Alba, “El anónimo”, *Ilustrado*, 16 de febrero 1933.

Además, el director fue consciente de que su interpretación de la revolución y de la realidad mexicana eran también una representación del mexicano:

El hecho de que, a pesar de insinuaciones y consejos que se nos dieron a los autores y a mí, decidimos terminar la película tal como acaba de exhibirse, demuestra que creemos al público latino suficientemente culto y preparado para soportar toda la crueldad y dureza de la realidad. Nada nos hubiera costado el desenredar la trama en forma tal que el desenlace fuera feliz como estamos acostumbrados a verlo en las películas americanas; pero es nuestra opinión que el cine mexicano debe ser fiel reflejo de nuestro modo de ser austro y trágico, si es que pretendemos darle perfiles verdaderamente propios, y no hacerlo una pobre imitación de lo que nos viene de Hollywood.⁵⁹

En la película hay dos secuencias que dan muestra de esta visión salvaje del mexicano, ambas son fiestas ofrecidas por Rosalío pero con invitados diferentes, los zapatistas en la primera y los federales en la segunda, con la asistencia de los peones acasillados en ambas.

La primera secuencia comienza con el festín que el hacendado ofrece para la recepción de las fuerzas zapatistas que, extenuadas, llegan a su hacienda para descansar y comprarle armas –ya se ha hecho referencia a esta secuencia-. En plano medio, Rosalío dice a un peón, cuando se entera que son los zapatistas los recién llegados: “¡Magnifico!, preparen en el patio el aguardiente y la barbacoa... muchas tortillas, ¡eh! ¡¡Que vendrán muertos de hambre!! Y su pulquito para alegrarlos... vamos ándale...” Los zapatistas de calzón y camisa de manta blanca se instalan en la patio y la cámara de de Fuentes se pasea entre los diferentes grupitos: con primeros planos sobre las ollas de barbacoa y los barriles de pulque; insertando de vez en cuando picados de los rostros renegridos, sucios y bigotones de los zapatistas, que ferozmente tragan y se arrebatan la comida; y los *travellings* muestran al grupo ya borracho, con algunos tirados en el suelo, recargados contra un poste o cantando un corrido mexicano acompañado con organillos de boca (fotos 38, 39, 40 y 41).

⁵⁹ Anónimo, “Lo que piensa Fernando de Fuentes de su película El compadre Mendoza”, *El Universal*, 6 de abril 1934.

Del grupo zapatista cantarín y bullero la escena se corta y la cámara se va, en primer plano, a un estuche de puros de tabaco que son arrebatados por unas ansiosas manos renegridas de los oficiales zapatistas –Eufemio Zapata y el general Nieto encabezan- instalados en el comedor del patrón, pero ellos beben mezcal, comen con cubiertos, usan servilletas colgadas al cuello, están sentados alrededor de una mesa con mantel y tienen derecho a degustar el coñac del patrón. Igual terminarán borrachos pero no tirados y darán vivas a Zapata en lugar de cantar corridos. Además se manifestarán, mutuamente, sentimientos de amistad y valentía en favor de la causa revolucionaria. Sin embargo, la actitud de “compadrazgo” y de respeto que los generales zapatistas -después de haberse tomado unas botellas de alcohol- profesan al hacendado (quien les vende armas a precios inflados -algo que ellos saben y aceptan-) borra las marcas de antagonismo que los principios revolucionarios zapatistas promulgaban. La escena queda marcada por la presencia artificial de los zapatistas en la mesa del patrón y la naturalidad de su comilona al exterior (fotos 42 y 43), una imagen del salvaje zapatista que Martín Luis Guzmán reseñó:

Eufemio Zapata, que tenía la custodia del edificio –Palacio Nacional-, salió a

Foto 38

Foto 39

Foto 40

Foto 41

darnos la bienvenida en la puerta central...

No subimos por la escalera monumental, sino por la de Honor. Cual portero que enseña una casa que se alquila, Eufemio iba por delante. Con su pantalón ajustado – de ancha ceja en las dos costuras exteriores-, con su blusa de dril – anudada debajo del vientre- y con su desmesurado sombrero ancho, parecía simbolizar, conforme ascendía de escalón en escalón, los históricos días que estábamos viviendo: los simbolizaba por el contraste de su figura, no humilde, sino zafia, con el refinamiento y la cultura de que la escalera era como un anuncio. Un lacayo del palacio, un cochero, un empleado, un embajador, habrían subido por aquellos escalones sin desentonar: con la dignidad, grande o pequeña, inherente a su oficio y armónica dentro de la jerarquía de las demás dignidades. Eufemio subía como un caballerango que se cree de súbito presidente. Había en el modo como su zapato pisaba la alfombra una incompatibilidad entre alfombra y zapato; en la manera como su mano se apoyaba en la barandilla, una incompatibilidad entre barandilla y mano. Cada vez que movía el pie, el pie se sorprendía de no tropezar con las breñas; cada vez que alargaba la mano, la mano buscaba en balde la corteza del árbol o la arista de la piedra en bruto. Con sólo mirarlo a él, se comprendía que faltaba allí todo lo que merecía estar a su alrededor, y que, para él, sobraba cuanto ahora lo rodeaba.⁶⁰

Foto 42

Foto 43

⁶⁰ Martín Luis Guzmán, *El águila y la serpiente...*, p. 384.

La segunda secuencia terminará por aclarar esta referencia al carácter salvaje del mexicano que busco explicar. Se trata de la fiesta de matrimonio del patrón de la hacienda con Dolores. A la boda han asistido las fuerzas federales de Huerta, que cuidan la hacienda, y los peones acasillados que don Rosalío tiene en la región, para que todos gocen de su felicidad. Esta secuencia de los músicos en el patio que disfrutan de la fiesta ya ha sido comentada, pero vale la pena retomar un par de líneas para ubicarlas en su contexto. En un *travelling* del ambiente en el patio, la cámara se acerca a unos músicos que se regocijan de haber venido: “valía le pena atravesar nuestra tierra y venir hasta Huichila para ver esta fiestita” y otro le responde después de dar un trago al jarro de pulque “Y ora no le aunque, *aunque nos fusilen los zapatistas*”, se echa el sombrero hacia adelante y lanza un alarido de gusto. La cámara sigue su paseo: se acerca a un grupo de peones, alrededor de un tonel, disputándose el turno para sacar su jarro de pulque (foto 44). Otros jugando cartas. Otros ya casi dormidos de borrachos recargados contra los postes (foto 45). Se oyen gritos, palabras y la música del mariachi. Enfoca a dos o tres parejas bailando ya medio borrachas y a otras en el suelo acarameladas ante la mirada libidinosa - en primer plano picado- de un peón borracho (fotos 46).

Foto 44

Foto 46

Foto 45

En los exteriores de la hacienda, en plano medio, un grupo de guardias de soldados federales se arremolina en torno a un tonel de aguardiente en el suelo del que beben en jarros (foto 47). La cámara se acerca en primer plano al tonel, mientras se oyen las voces de los soldados al beber, “Por qué no habíamos participar nosotros del borlotito. Qué caray hombre” y otro responde “por qué no habíamos de tener nosotros nuestra fiesta”. La escena se corta para volver al interior del salón en donde el coronel Martínez y Atenógenes se emborrachan con coñac y champagne al son del vals de *Alejandra*. Un nuevo corte de escena, se vuelve al exterior para mostrar los pasos de los zapatistas que se acercan a la hacienda. Los soldados vigilantes se han puesto fuera de combate ellos solos y están tirados o acostados en la yerba, atolondrados por los jarros de aguardiente que poco a poco van cayendo de las manos que los sueltan ya sin fuerza (foto 48).

Al interior –la escena se reparte en cuatro fragmentos para alternar con los exteriores-, los invitados en el comedor dan cuenta del coñac del patrón. La cámara, en lo alto del techo para dar panorámica completa del salón, sigue al coronel huertista bailando con una dama, tambaleándose de borracho después de haberse pavoneado de estar sometiendo a los zapatistas (foto 49). Don Rosalío se sorprende de la actitud caballeresca, “Caramba, Coronel; quién lo ve a usted tan galante con las muchachas no se imagina todas las barbaridades que les hace usted a los zapatistas!”. Por su parte, el tenedor del libros de la hacienda, Atenógenes, también borracho, es seguido en plano medio en el salón con botella en mano y gritando “Viva Zapata y viva el Supremo gobierno, pa’ los dos tengo” aunque al final, cuando los zapatistas están por entrar a la casa y que él los ve, la concurrencia no le

Foto 47

Foto 48

presta atención y es asaltada por sorpresa (fotos 50 y 51).

El final de la película es una escena perfecta para completar la pintura del carácter primitivo y salvaje del mexicano. El título de la cinta hizo referencia a un rasgo de unidad familiar, “el compadrazgo”.⁶¹ La distinción de “compadre” debía ser suficiente para borrar cualquier sesgo de desconfianza entre los personajes, puesto que el lazo que los une es la presencia del hijo de la pareja. El “compadre” y el “compadrazgo” son conceptos que denotan familiaridad. Llevan la narración al tono íntimo de la familia, en donde todos los personajes de la cinta – incluidos los generales de las distintas facciones –, encuentran un

Foto 49

Foto 50

Foto 51

⁶¹ “El compadrazgo” era visto como virtud y defecto del mexicano. Una publicación del proyecto de investigación del Departamento de Estudios Financieros de la Nacional Financiera recuperó el listado de las características del mexicano, entre ellas destacó el individualismo del mexicano carente de espíritu de cooperación. Defecto suplido por “el compadrazgo” como un lazo de amistades leales y duraderas elevadas a un parentesco espiritual mediante juramento solemne y religioso de origen hispano católico con antecedentes prehispánicos, “la filiación de este síndrome sociológico, el de la honda vocación de amistad que posee el mexicano –al punto de que la categoría de la amistad vale más para él que la fidelidad a las ideas, sobre todo en el terreno de la vida pública- es un tema en verdad apasionante”. José E. Iturriaga, *La estructura social y cultural de México*, FCE, México, 1951, p. 234.

lugar de paz, descanso y soslayo para liberarse de las presiones de la guerra que los tiene agotados y hartos, según lo manifiestan en diferentes momentos de la cinta.⁶² El compadrazgo y la amistad son suficiente argumento para que el general Nieto acepte, casi sin reticencias, la propuesta de Rosalío para entrevistarse con el coronel Bernáldez, su futuro verdugo, y que la traición adquiriera rasgos de tragedia familiar:

En el pórtico de la hacienda Rosalío propone a Nieto la unión con el coronel carrancista, Nieto da la espalda a su compadre para reflexionar y éste se le acerca por un costado, como si fuera la voz de la conciencia para asegurarle que él responde como amigo de los dos:

“Rosalío.- Qué... ¿teme usted algo?

Nieto, con sonrisa franca se vuelve a su compadre para aceptar.- ¿Yo? ¡No compadre! ¿Estando usted de por medio? ¿Lo que pasa es que ese Bernáldez no me entra”

El espectador abandona la hacienda a través de los ojos de la mujer de Rosalío. El ciclo se cierra: se entró por ese pórtico para ser testigos de la manipulación de la revolución y se sale de él con la imagen terrorífica de un colgado, de una traición. Traición, quizás, resentida por los intelectuales afines a esta corriente de interpretación de la revolución y del programa de Estado contemporáneo (fotos 52 y 53).

La prensa se hizo eco de la recepción que el público resentía o resentiría, “ni esa amista, ni el compadrazgo, ni el cariño que Nieto tenía por el niño, bastaron para evitar que llegado

Foto 52

Foto 53

⁶² Julia Tuñón, “La revolución mexicana en celuloide: la trilogía de Fernando de Fuentes...”, pp. 141-142.

el momento, Rosalío Mendoza traicionara al jefe rebelde...el desenlace que tiene, es tan repugnante, que el público queda indignado.”⁶³ De esta manera, los rasgos del carácter del mexicano comentados quedaban representados en torno a la tragedia de la revolución y se perfilaban a una definición iconográfica de la misma y del nacionalismo.

El vicio, la lujuria y la bravuconería quedan retratados por de Fuentes en primeros planos de todos los personajes que asisten a la hacienda y que son los actores de la revolución, para de esta manera crear un efecto intimista y personalista con el espectador. El salvajismo fue representado a través de imágenes del conjunto de personajes que dieron forma a la revolución, retomando a los tres tipos principales: el campesino, el militar y el hacendado.

Filmar rasgos del carácter del mexicano, aprovechando los elementos vernáculos, le otorgó a la cinta la dosis de verisimilitud que la crítica mexicana reclamaba para construir la industria cinematográfica nacional, soportada, como también se pedía, en la asimilación de las técnicas importadas de cines ya consolidados. La representación de la modernidad del país quedaba reducida a la actitud del patrón de la hacienda que sabía adaptarse a su época. Aunque para ello tuviera que acudir a la traición, herramienta denigrante pero eficaz. Mientras que la peonada, sumida en sus hábitos tradicionales, ni siquiera se interesaba por salir de su estado primitivo y se encontraba muy lejana de consolidar una idea de nación civilizada.

El Compadre Mendoza fue la primera cinta que abordó la revolución mexicana como un tema central y no como un trasfondo de las tramas. Su interpretación quiso ser objetiva pero no escapó al ambiente cultural nacionalista que cundía en el mundo intelectual mexicano. A 15 años de que la etapa bélica hubiera terminado, la revolución se estaba convirtiendo en una tradición que dotaba de una iconografía y de unos estereotipos a la nación. Dos años más tarde, el mismo de Fuentes terminaría de aportar el tono folclórico a la tradición revolucionaria con su película *Allá en el Rancho Grande* (1936) que colocaría en el charro, la china poblana y el bondadoso patrón de la hacienda, la iconografía de la identidad nacional.

⁶³ Anónimo, “Carmen Guerrero adora a su pequeño hijito”, *El Universal Gráfico*, 2 de abril 1934, p. 14.

5. LA REVOLUCIÓN SOCIALISTA, *REDES*

5.1. LAS *REDES* DE LA REIVINDICACIÓN REVOLUCIONARIA

El acaparador del pueblo ha pagado a los pescadores 72 centavos por 10 horas de trabajo por la primera jornada de la temporada anual de pesca. Los trabajadores estaban entusiasmados por lo recolectado y esperaban recibir una mejor recompensa. Las quejas y gestos de descontento se suceden, el más viejo de ellos alza la voz por la injusticia, al lado de él está, además de sus compañeros de labor, un político que pega carteles para promover el voto a su favor en las próximas elecciones y les promete un cambio si ellos lo apoyan. La respuesta la da uno de los pescadores que reconoce en el discurso una oratoria vacía; en tono retador le promete hacer todo lo posible para quitarle votos. Los contrincantes se encaran y parecen irse a los golpes hasta que otro pescador se entremete, los separa y hace que sus compañeros se retiren del lugar (fotos 1, 2, 3 y 4). Esta secuencia prepara el punto de inflexión de la película *Redes*. La siguiente –la transición que decanta la trama- abre con

foto 1

foto 2

foto 3

foto 4

un medio plano en leve contrapicado con dos columnas de hombres que caminan sosteniendo, de cada lado, una red de pesca que van extendiendo y colgando sobre unas picas de madera (fotos 5 y 6). La cámara se mantiene en contrapicados pero ahora en planos medios para mostrar el esfuerzo de los pescadores que levantan la red por encima de sus cabezas y la colocan sobre las maderas. Una vez toda tendida, comienzan a revisarla y remendarla para tapar los agujeros por donde podrían escapar los peces (fotos 7 y 8). Pescadores viejos y jóvenes hacen su trabajo taciturnos, unos con cuchillo en mano reacomodan las maderas que sirven de flotadores y otros con aguja e hilo la cosen, los contrapicados se alternan de unos a otros, sus rostros están rígidos por el esfuerzo y desánimo de su labor, la música de Silvestre Revueltas acentúa la tensión, hasta que uno de ellos, joven y ufano, se maravilla de la red:

Joven: Qué buena red, casi ningún agujero por donde se escapen (foto 9)

El Zurdo (Antonio Lara), el más viejo de ellos, responde: ¿quiénes, los pescados o nosotros?

foto 5

foto 6

foto 7

foto 8

Joven pescador: Nosotros y los pescados, ¿qué quieres que hagamos?

El Zurdo, después de mostrar con ironía la fatalidad de su vida y ante la mirada inquisitiva de sus compañeros: Cuando tú tengas mi edad sabrás menos de lo que sabes...porque después de trabajar 25 años en el mar por unos cuantos centavos, a un hombre se le humedecen los sesos y se le seca el corazón.

Durante este diálogo las tomas se alternan entre los primeros planos de los rostros arrugados, barbudos y canosos de los viejos, a los lampiños y lisos de los jóvenes, hasta que otro de los pescadores viejos se acerca a su compañero revoltoso para increparlo.

Pescador viejo: Si alguna vez hubieras ido a la iglesia no hablarías así

El Zurdo: No seas estúpido, ya sabes que no necesito darle a otro mis centavos para entrar al cielo, además no pienso ir.

Pescador viejo: Sí, ya sabemos que tú no crees en nada, ni de arriba ni de abajo, excepto tu bot... (sic)

El Zurdo: Eso por lo menos te hace olvidar a esos tales por cuales, con sus redes y sus condenados botes –la cámara enfoca su cuchillo que golpea una de las picas-, esos malditos que tienen todo y no te dan nada.

Pescador viejo: Esa es la voluntad de dios.

El Zurdo: Sí, y la mía es que coja mi faja yyy.... -No termina la frase porque se deja ir con el cuchillo en lo alto contra la red para arrancarla y despedazarla.

Miro corre a detenerlo antes de que la destruya, forcejean por el cuchillo y logra arrancarlo y calmar al viejo, arguye la necesidad de cambiar las cosas pero no de “destruir a lo tonto” (foto 10, 11 y 12). La cámara se abre en plano completo para tomar el acercamiento de los demás compañeros que se unen al llamado de Miro, quien les anuncia la importancia de reunirse en la tarde con todos los pescadores de la región para discutir el problema.

El *Zurdo* no es bien visto por sus compañeros a causa de su negación a la iglesia y, quizás por eso mismo, es el único que se atreve a denunciar la injusticia del patrón y a renegar de la intervención de las creencias religiosas en los asuntos terrenales. La discusión recuerda la actualidad del problema que el Estado había enfrentado frontalmente desde 1926, la lucha contra el fanatismo. La secuencia es el reconocimiento de la lucha social del proletariado, urbano y rural, dirigida por las instancias culturales del gobierno. Orientar a los trabajadores hacia la lucha y reivindicación social eliminando argumentaciones religiosas, mostrar la importancia de las masas populares en la formación de la nación tras

foto 9

foto 12

foto 11

foto 10

la revolución¹, explicar el reconocimiento de la conciencia de clase por los mismos miembros de ellas y la urgencia de exponer la filosofía socialista de la revolución, eran premisas que requerían de expresiones culturales para su difusión.

El Sindicato de Obreros Técnicos, Pintores, y Escultores de México formado en 1923 y el posterior lanzamiento de su revista *El machete* habían sido unos de los primeros filones de manifestación artística a favor de la lucha social. Sin embargo, durante el gobierno de Calles y Ortiz Rubio este movimiento perdió presencia. El nuevo aliento, o la recuperación del mismo, se debió a la llegada del grupo de Bassols al frente de la SEP y a la fundación de la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios (LEAR, 1933) con algunos miembros de la Lucha Intelectual Proletaria (LIP). Para entonces, en el teatro, Julio Bracho había creado el *Teatro Orientación* y Germán List Arzubide promovía el *Teatro guiñol*, mientras que en el cine se había exhibido, a petición de corporaciones obreras, la película *El Pan nuestro de cada día* (*Our Daily Bread*, 1934) de King Vidor². Estas expresiones exponían problemas colectivos y universalmente humanos, y reclamaban la urgencia de la educación –en el caso mexicano- como herramienta desfanatizadora y la formación de conciencia social. Estos aspectos ya han sido comentados anteriormente, pero he querido recordarlos para subrayar que conforme el grupo cardenista se hacía con los puestos claves en el aparato gubernamental, se fue facilitando la unión de los grupos artísticos vanguardistas y populistas que se habían enfrentado en años pasados, tales como estridentistas, treintatreintistas, contemporáneos y learistas.³ En 1934 se superó, al menos por unos años, el conflicto que en 1932 se había vuelto público con el debate entre los nacionalistas y los contemporáneos, cuando los primeros clamaban por “la creación de una literatura de signo nacionalista abocada a edificar la auténtica nacionalidad a partir del corte impuesto por la Revolución y una literatura –los segundos- que optaba por la naturaleza misma de sus

¹ Roger Bartra plantea una diferencia entre “cultura de masas” y “cultura popular”: “en la primera se clasifican los efectos nocivos de la penetración de las culturas extranjeras, la homogeneización que producen los medios masivos de comunicación y la expansión de la nueva barbarie industrial y urbana; frente a esta masificación de la cultura habría que rescatar a la ‘verdadera’ cultura nacional, cuyas raíces estarían profundamente enterradas en el alma del pueblo: de un pueblo imaginario aún no manchado por el fango de la televisión, la radio y el cine”. Aquí se ha retomado la expresión que combina ambas, “masas populares”. Roger Bartra, *La jaula de la Melancolía. Identidad y metamorfosis del mexicano*, edit. Grijalbo, México, 1987, p. 189.

² Anónimo, “La película que trata de socialismo”, *El Universal*, 9 de diciembre 1934, p. 7.

³ Francisco Reyes Palma, “Arte funcional y vanguardia...”, p. 10.

intereses, sus temas, sus procedimientos, por contener, criticar y reflejar la nacionalidad sin convertirla en un propósito temático, estilístico e ideológico privilegiado por la historia inmediata.”⁴

Narciso Bassols como Secretario de Educación y Carlos Chávez al frente del Departamento de Bellas Artes fueron protectores y difusores de intelectuales que veían en la revolución la oportunidad de integrar a México en el concierto de las naciones que luchaban abiertamente por la dignificación del obrero y de la lucha de clases. Para conseguir ese objetivo, e impulsar a la vez el nacionalismo cultural, necesitaban “localizar en qué consiste el país... revelarlo por medio de la educación y pregonar épicamente los resultados de tal exploración... elevar el proceso nacional a una dimensión estética que debía ir más allá de la razón, produciendo mitos y símbolos capaces de transformar a la sociedad en que se desarrollaban...”⁵

Ellos impulsaron la realización de la cinta, hicieron venir de Nueva York a Paul Strand para que creara un proyecto cinematográfico a cargo de la SEP e involucraron a Julio Bracho para que fuera el enlace entre la cultura mexicana y la propuesta universalista del estadounidense. Con la filmación de *Redes*, como lo diría su principal creador Paul Strand, se ponía lo

estético junto a la motivación educacional en el más profundo sentido, ambos dramatizados y fundidos. Esto es lo que quiero, una fusión de todos los elementos en forma tal que ni el arte, ni la educación, ni lo social puedan separarse uno del otro. Todo deberá contribuir a ser una inolvidable impresión de algo real, de algo claramente relacionado con la vida humana, algo verdadero.⁶

⁴ Guillermo Sheridan, “Entre la casa y la calle: la polémica de 1932 entre nacionalismo y cosmopolitismo literario”, en Roberto Blancarte (comp.), *Cultura e identidad nacional...*, p. 580.

⁵ Ricardo Pérez Montfort, *Estampas del nacionalismo popular...*, p. 115.

⁶ Lorena Gómez Mostajo, “Redes. Las tribulaciones de Paul Strand”, *Luna Córnea*, núm. 24, julio-sep, 2002, p. 106.

5.1.1. *La trama: el pueblo contra el cacique*

La película es la historia de unos pescadores –de la comunidad de Alvarado en la ribera del río Papaloapan, Estado de Veracruz, aunque en la cinta nunca se especifica el sitio– sometidos al poder de un cacique que acapara la compra del pescado y los medios de producción del pueblo (redes, barcos y refrigeradores). Los pescadores deben esperar a que los peces bajen a las costas del río para poder capturarlo, algo que sucede solamente durante cuatro meses al año. El resto del tiempo deben buscar diferentes trabajos en el puerto del pueblo. Sin embargo, la pesca es su principal medio de sobrevivencia, por lo que viven en un estado de miseria que puede provocar la muerte de un hijo por no poder pagar un médico. Además del acaparador, hay un candidato a un puesto político que está asociado con el cacique. Éste le financia su campaña política a cambio de conservar sus privilegios.

En el primer día de pesca de la temporada, el cacique ordena a su patrón –especie de caporal de los pescadores– de sacar el “bote grande y la red nueva”. El resultado es una jornada productiva. Los pescadores esperaban recibir un buen pago por su trabajo, “como sigamos así le pongo su casa a Elena”, dice uno de ellos contento al ver los kilos y kilos que han capturado. Pero a pesar de sus diez horas de labor y de los kilos capturados, solo reciben 72 centavos en salario.

A esto se suma la muerte del hijo de Miro, quien no tuvo dinero para pagar un doctor. El mísero salario y la consecuente pobreza empiezan a provocar manifestaciones de descontento entre los pescadores: primero por parte de *El Zurdo*, un viejo pescador; y luego por Miro, quien convoca a una reunión con todos los pescadores de la región para organizarse y presentar sus demandas al acaparador e impedir caer bajo la influencia “de la buena lengua” del político.

Los pescadores se reúnen ese mismo día. Miro trata de convencerlos de que la “pobreza no es ley de la naturaleza ni ley de dios” y concluye por declarar una huelga de trabajo hasta que el cacique, “Don Anselmo”, les pague un precio justo, porque según sus cuentas, el producto cuesta al kilo 23 centavos (ya con pescadores, almacenamiento y transporte pagados) y en México se vende a 80. El político, presente en la reunión, tomará la palabra inmediatamente después del discurso de Miro para tratar de disuadirlos de su revuelta, entre

sus argumentos clama el valor de las conquistas de la revolución, el respeto a la democracia que les permite ser ciudadanos libres de la república y a una miseria causada por la “mala suerte y a los designios divinos de Dios”. El resultado de ambos discursos será la división de los pescadores en dos grupos, los que se rebelan y los que se resignan. La defensa de la huelga va a decantar en una batalla entre ambos bandos que terminará con la muerte del líder de los huelguistas a causa de un balazo disparado por el político.

La muerte del líder y el cinismo con el que el acaparador volverá a pagar el pescado permitirán al grupo opositor tomar conciencia de su error y de la urgencia de formar un frente único. Llenos de valor tomarán la barca del cacique para ir al sitio en donde los huelguistas tratan de aliviar sus heridas, ahí declararán su unión y montarán en sus barcas, con el líder muerto, para navegar hacia el pueblo a reclamar justicia. Así termina la historia, con el suspenso de la lucha social que está por venir.

5.1.2. La filmación, un proyecto con varios autores

Carlos Chávez viajó en diferentes ocasiones a Nueva York durante la década de 1920 y se pudo relacionar con el círculo de artistas neoyorkinos. Al regresar a México en 1928, se convirtió en el director de la Orquesta Sinfónica de México y comenzó a desarrollar su proyecto de impulso al nacionalismo cultural. De entre sus idas y vueltas a Nueva York, Chávez empezó una relación amistosa con Paul Strand y su mujer Rebecca Salsbury, pero fue durante su viaje de 1930 a la ciudad de Taos (Nuevo México) -en donde varios artistas se reunían para conversar de sus trabajos y que atrajo a Chávez para realizar investigaciones sobre la música de los indígenas- cuando surgió una mayor afinidad artística. En una de esas estancias, Chávez invitó a Strand a México para elaborar un portafolio de fotografías que retrataran el alma de la nación.⁷

Para entonces, Strand había desarrollado una propuesta teórica de fotografía que pretendía capturar la objetividad de los sujetos dentro de su proceso social. Él quería dar a sus imágenes no solo la captura del momento, congelando el movimiento y dejando solo

⁷ James Krippner y Alfonso Morales, *Paul Strand in Mexico*, Aperture/Fundacion Televisa, México, 2010, pp. 16-21.

una estática, sino exponer al sujeto en su totalidad, hacer de la fotografía un documento que hablara de la realidad de los individuos. Strand estaba marcado por su etapa cubista y vanguardista de la llamada “nueva objetividad”⁸ de la primera década del siglo, y terminó de forjarse con los trabajos documentales de Robert Flaherty que reagrupaban a las personas dentro de su ambiente natural, veían al sujeto y su medio como una totalidad inseparable que solo podía ser comprendida en conjunto. A su llegada a México, Strand promovía la fotografía directa, es decir, sin manipulación técnica bajo la premisa de la objetividad, pero era consciente de la subjetividad del fotógrafo y de la incapacidad humana para observar todas las cosas en todos los lugares, así que decidió omitir la vida urbana y se centró en el mundo rural.⁹

En noviembre de 1932, Strand anunció a Chávez que iba a cruzar la frontera estadounidense por Laredo para bajar hasta la ciudad de México y que durante el viaje tenía la intención de tomar fotografías, para lo cual le solicitaba le extendiera un documento que hiciera constar su situación de invitado especial del gobierno y así poder pasar con su material sin problema.¹⁰ A la ciudad de México llegó en enero de 1933, e inmediatamente Bassols accedió a montar una exposición de su trabajo con imágenes del sur de Estados Unidos en la Sala de Arte de la SEP del 3 al 15 de febrero. En ella, según recordó el entonces jefe de la sala, Gabriel Fernández Ledesma, dejó el fotógrafo estadounidense una muestra de su ambición por retratar de los paisajes, “la amplitud y libertad derivada de sus cielos abiertos en relación a la tierra, árida o fecunda, pero siempre expresada como un canto a la naturaleza.”¹¹

Entre tanto, en marzo de 1933, Narciso Bassols nombró a Chávez jefe del Departamento de Bellas Artes de la SEP quien pudo, así, ocuparse de legalizar la residencia de Strand

⁸ “La nueva objetividad”, propuesta por los alemanes, significaba fotografiar la modernidad, la industria, las máquinas y otras estructuras visuales desligadas de la visión romántica. Strand trabajó desde esta perspectiva junto a Alfred Stieglitz. María Eugenia Garduño, “Se exhiben por primera vez en México los fotograbados que reconstruyen los años mexicanos de Paul Strand”, *Crónica*, 18 de mayo 2000.

⁹ James Krippner y Alfonso Morales, *Paul Strand in Mexico...*, pp. 11-12

¹⁰ James Krippner y Alfonso Morales, *Paul Strand in Mexico...*, p. 30

¹¹ Agustín Velázquez Chávez; Manuel González Casanova; Gabriel Fernández Ledesma y Manuel Álvarez Bravo, *Paul Strand. Ned Scott. Redes. 32 Fotocuprigráficas*, Filmoteca UNAM, México, 1982, pp. 16-17, Consultado en The Ned Scott Archive online, 28/03/2014, <http://www.thenedscottarchive.com/redesfilm/redes-film-published-literature.html#life>

haciéndole un contrato como profesor de artes en una escuela primaria. Además, se le puso en relación con Agustín Velázquez Chávez, sobrino del jefe de Bellas Artes, para servirle de enlace con la cultura mexicana. Lo primero que hicieron fue viajar a Michoacán para que Strand participara en un trabajo artístico en las escuelas de los niños indígenas de la región y montar una exhibición fotográfica en la ciudad de México.¹² En julio volvieron a la ciudad de México pero inmediatamente partieron al pueblo de Alvarado, en el Estado de Veracruz, con la idea de realizar un documental sobre las denuncias que los pescadores del lugar habían levantado contra el cacique –hay que recordar que Veracruz fue uno de los Estados de la República gobernados por el sector del PNR promotor de las reformas socialistas-.

En agosto, Strand y Velázquez Chávez escribieron una carta a Bassols y a Chávez para justificar su decisión de abandonar la idea del documental porque de otra manera se correría el riesgo de explotar al individuo y a lo pintoresco de su entorno, justo cuando el objetivo del proyecto era erradicar la explotación de los individuos y usar al cine como el medio más “efectivo para llegar a las masas que se quiere educar”.¹³

Personalmente, había llegado -decía Strand en una carta dirigida a García Téllez -a la conclusión de que si el público eran los 16 millones de indígenas sin mucha educación, campesinos que componen la masa del público mexicano entonces pensé que las películas no deberían ser como las de Flaherty. La cinta tenía que tener personajes y una historia dramática.¹⁴

Chávez y Bassols se entusiasmaron con el proyecto, confirmaron el tipo de público, mayormente analfabeta, al que deberían dirigirse las cintas que tratarían el problema del

¹² James Krippner y Alfonso Morales, *Paul Strand in Mexico...*, p. 38.

¹³ ACN, Expediente A00267, *Redes*, p. 2.

Agustín Velázquez Chávez; Manuel González Casanova; Gabriel Fernández Ledesma y Manuel Álvarez Bravo, *Paul Strand. Ned Scott...*, p. 7.

¹⁴ La carta aparece en el Epistolario selecto de Carlos Chávez, data del 28 de febrero de 1935 y fue enviada desde Nueva York, en ella Strand da cuenta de su coraje por haber sido despedido de su trabajo en septiembre del 1934, y de que a su equipo ni siquiera lo liquidaron. Lorena Gómez Mostajo, “Redes. Las tribulaciones de Paul Strand”..., pp. 104 y 109. Eduardo De la Vega Alfaro (textos) y Jaime Tello (coord.), *El primer cine sonoro mexicano. Siete décadas de cine mexicano*, Filmoteca UNAM, México, 1981, p. 6. Consultado en The Ned Scott Archive online, 28/03/2014. <http://www.thenedscottarchive.com/redesfilm/redes-film-published-literature.html>

bienestar económico y de las técnicas de producción, y dieron su acuerdo para apoyarlo convirtiendo a la SEP-BA en la productora de la primera participación directa del Estado en una película.¹⁵ Strand y Velázquez Chávez comprendieron la tarea:

Lo escribí así –Strand lo recordó en una entrevista de 1976- : que la lucha del hombre con el medio ambiente, que es siempre la lucha primordial que Flaherty pintó de una manera u otra, no era el acercamiento que tenía que seguirse en México, sino mostrar que la lucha social también era parte del problema, y habiendo decidido esto con base en el público, éste podría encontrar reflejada su propia vida en las películas.

No íbamos a dejar de filmar porque las personas fueran casi analfabetas – y había un tremendo analfabetismo- Usaríamos la más rica e imaginativa técnica cinematográfica, en el supuesto de que el mejor arte era el único que podía alcanzar a la gente con más fuerza. Con esa base empezamos a trabajar.¹⁶

Con el argumento escrito comenzaron a perfilar la adaptación y a realizar algunas tomas. En noviembre de 1933 Strand decidió invitar a Henwar Rodakiewicz para que hiciera la adaptación cinematográfica, mas como éste tenía que volver en diciembre a cumplir otro contrato en Hollywood y no podría terminar el rodaje les recomendó al joven austriaco Fred Zinnemann para dirigir la película.¹⁷ Chávez y Bassols propusieron, por su parte y con el visto de bueno de Strand, al director de teatro Julio Bracho para codirigir la realización, ocupándose principalmente de la dirección de actores que, si bien no eran profesionales - salvo el acaparador-, necesitaban tener una cierta orientación para pararse frente a la cámara. Debería, además, fungir como intérprete de Zinnemann quien hablaba poco español.¹⁸ Bracho tenía mayor experiencia en la dirección teatral pero había asistido, como observador, a la hacienda de Tetlapayac durante la filmación del capítulo “El Maguey” de la película *¡Qué Viva México!* de Eisenstein. Por lo tanto, había visto cómo el fotógrafo

¹⁵ ACN, expediente A00267, *Redes*, p. 2. Eduardo De la Vega Alfaro (textos) y Jaime Tello (coord.), *El primer cine sonoro mexicano...*, p. 6.

¹⁶ Lorena Gómez Mostajo, “Redes. Las tribulaciones de Paul Strand”..., p. 105.

¹⁷ James Krippner y Alfonso Morales, *Paul Strand in Mexico...*, pp. 60-70.

¹⁸ Julio Bracho, *Testimonios para la historia del cine mexicano*, vol. V, Cuadernos de la Cineteca Nacional, México, 1976, p. 31.

Tissé montaba sus encuadres, además estaba al tanto del trabajo y de la teoría fotográfica de Paul Strand en Nueva York, aspectos que se acercaban a sus propios objetivos artísticos.¹⁹ En la realización quedaron involucrados intelectuales mexicanos que estaban inmersos en la corriente nacionalista propuesta por el gobierno. Gómez Muriel lo recuerda “yo personalmente y Vázquez Chávez teníamos ese interés, eso lo aceptaron y estuvieron de acuerdo Paul Strand y Zinnemann y la presencia de una gente con sentido nacionalista como lo tuvo también Carlos Chávez y Silvestre Revueltas que tanto intervinieron en la película, uno en la gestación y otro en la música”.²⁰

Para entonces, Chávez ya había cambiado el contrato de Strand. En enero de 1934 había firmado como Director de la Oficina de Fotografía y Cinematografía, un contrato por cinco años con el objetivo de realizar películas educativas para difundir el proyecto revolucionario del gobierno, de las cuales *Pescados* -que se llamaría finalmente *Redes*-, sería la primera y la única. Strand presentó un programa de objetivos en siete puntos a cumplir por el nuevo departamento tales como: escoger temas en relación a las realidades económicas del país, a sus recursos naturales y humanos; la urgencia de mostrar la emergencia de la clase trabajadora y su voluntad de unión para hacer frente a la burguesía monopolizadora; dar a las historias una forma dramática y usar los medios estéticos necesarios para hacerlas comprensibles no solamente por los intelectuales neoyorkinos sino por la gente más simple.²¹

El equipo empezó a rodar en abril de 1934, pero pronto hubo problemas internos y externos. Strand y Zinnemann -quien en principio vendría solo por cuatro meses- habían chocado porque el primero había comenzado a tomar imágenes que eran buen ejemplo de su trabajo como fotógrafo de imágenes fijas pero que no servían para el lenguaje cinematográfico y, por tanto, algunas habían sido rechazadas por el director: “Paul veía el cine como una sucesión de esplendidas pero estáticas composiciones, mientras que yo

¹⁹ Julio Bracho, *Testimonios para la historia del cine mexicano...*, p. 31.

²⁰ ACN, expediente E00047, *Emilio Gómez Muriel*, “Entrevista a Emilio Gómez Muriel por Alejandro Pelayo”

²¹ ACN, expediente A00267, *Redes*. James Krippner y Alfonso Morales, *Paul Strand in Mexico...* pp. 75-76.

trataba de obtener el mayor movimiento posible.”²² Además, Bracho había salido de la filmación a los cuatro meses argumentando una enfermedad, aunque hubo versiones de que él había decidido abandonar el proyecto porque prefería trabajar en la comodidad de la ciudad de México y conservar a sus grupos de teatro.²³ En lugar de Bracho se nombró al gerente de negocios y editor de la cinta, Emilio Gómez Muriel, quien debería continuar la interpretación de Zinnemann y el manejo de actores siguiendo las influencias del *Teatro Orientación* de Celestino Gorostiza y Bracho, y del *Ahora* de Magdaleno y Bustillo Oro.²⁴

Mientras tanto, a consecuencia de los movimientos de la política nacional, en mayo Bassols era removido de la SEP. Aunque fue recolocado en Gobernación, casi inmediatamente después fue despedido completamente del gobierno. En consecuencia, Chávez perdió su puesto y en su lugar se colocó a Antonio Castro Leal. Estos movimientos causaban retardo en la financiación porque el presupuesto tenía que ser renegociado, lo mismo que la autorización para mantener la filmación. En junio regresó Rodakiewicz a la filmación y se incorporaron el fotógrafo de fotos *fijas* Ned Scott y el montador Guenther von Fritsch. Para entonces se contaba solamente con 9,500 pesos para completar el resto de la película, lo que era suficiente para concluir la versión silente pero sin el corte final ni el montaje musical. Strand pensaba convencer, con el apoyo de Bassols y Chávez, al nuevo secretario de Educación, Eduardo Vasconcelos, de financiar el proyecto hasta su conclusión. Sin embargo, en agosto, Castro Leal desligaba completamente a Chávez de la realización al quitarle la composición de la música y de esta manera se perdía el último bastión de influencia dentro del gobierno.²⁵ El problema económico para la filmación se agravaba porque a los actores contratados entre la población se les tenía que pagar

²² Fred Zinnemann, “The Wave”, *Fred Zinnemann: An Autobiography : A Life in the Movies*, Scribner, USA, 1992, p. 36. Consultado en The Ned Scott Archive online, 28/03/2014, <http://www.thenedscottarchive.com/redesfilm/redes-film-published-literature.html#life>

²³ “Por desgracia no estuve –declaró Bracho– en todo el curso de la película, sino nada más cuatro meses. Me substituyeron por razones de salud” Julio Bracho, *Testimonios para la historia del cine mexicano...*, p. 31. Lorena Gómez Mostajo, “Redes. Las tribulaciones de Paul Strand”..., p. 105.

²⁴ Emilio Gómez Muriel, *Testimonios para la historia del cine mexicano, vol. III*, entrevista realizada por María Alba Fulgueira el 28 nov 1975, Cuadernos de la cineteca nacional, México, 1976, p. 79.

²⁵ Lorena Gómez Mostajo, “Redes. Las tribulaciones de Paul Strand”..., p. 106. James Krippner y Alfonso Morales, *Paul Strand in Mexico...*, p. 72.

puntualmente, ya que los pescadores reales no podían jugar a la pesca sin recibir paga mientras que sus compañeros trabajaban la temporada normalmente.²⁶

Además de estos problemas económicos y burocráticos que agobiaban al equipo de filmación se sumaron los intereses de poder. Uno de ello fue la definición del compositor que musicalizaría la cinta. Se había dado por descontado, al menos así lo pensó Chávez, que él sería el autor. Sin embargo, Castro Leal asignó la tarea a Silvestre Revueltas bajo el argumento de que no quería distraer a Chávez de dirigir a la Orquesta Sinfónica para la inauguración del Palacio de Bellas Artes. En respuesta, el compositor se mostró molesto por la interferencia en sus proyectos personales por parte del burócrata y desilusionado porque Strand no lo defendió.²⁷

Para octubre, ante el inminente cambio de gobierno federal y los problemas de financiamiento, el equipo se disolvió por falta de pago y Strand fue cesado de su puesto. Y es que en el mes de julio, Castro Leal había llamado a Velázquez Chávez -quien había dejado el proyecto entre abril o junio para regresar a su trabajo en la ciudad de México y Michoacán- para que volviera a Alvarado a escribir un reporte completo de la filmación. En septiembre lo nombró jefe ejecutivo de la producción para supervisar el rodaje que llevaba casi un año y no se concluía, de esta manera Strand quedó destituido de la dirección tanto del departamento cinematográfico como de la filmación de *Pescados*.²⁸ La fecha límite para terminar la película se fijó para el primero de diciembre, a partir de entonces se suspendería el presupuesto y se debería de entregar la película filmada hasta entonces. En octubre, Zinnemann, Strand y von Fritsch enviaron un primer corte a revelar en los laboratorios de Los Ángeles, sin embargo, el paquete se tuvo por perdido unos días en la aduana generando todavía más retraso. Finalmente, después de cuatro semanas, recibieron el material para montarlo en la ciudad de México, pero ya no les quedó tiempo para terminar la edición ni la

²⁶ James Krippner y Alfonso Morales, *Paul Strand in Mexico...*, p. 80.

²⁷ Strand envió un telegrama a Chávez el 4 de noviembre para aclarar el asunto: "There is plenty of Trickiness and Dishonesty Around As I now see but please Believe I have Never Been Deliberately or Consciously Disloyal to you." James Krippner y Alfonso Morales, *Paul Strand in Mexico...*, p. 86.

Lorena Gómez Mostajo, "Redes. Las tribulaciones de Paul Strand"..., p. 107.

²⁸ James Krippner y Alfonso Morales, *Paul Strand in Mexico...*, pp. 82-85

sonorización y tuvieron que dejar los *rushes* al gobierno.²⁹ Se terminó el dinero y la autorización, Strand regresó molesto en febrero de 1935 a Nueva York sin completar su proyecto. En agosto de 1936 pudo ver la cinta terminada gracias a la proyección, pagada por él, de una copia que había llevado Velázquez Chávez. El fotógrafo y director del proyecto declaró reconocer la calidad del montaje hecho por Gómez Muriel aunque no quedaba complacido por la música de Revueltas.³⁰

La película quedó detenida durante casi un año en espera de que el nuevo gobierno renovara el apoyo y la autorización. Por fin, en octubre de 1935 se pudo cortar, editar y montar gracias al trabajo del asistente de Zinnemann ya para entonces con el puesto de codirector, Emilio Gómez Muriel, quien le pondría el nombre final de *Redes*. Gómez Muriel recuerda toda la odisea:

... cambiaron toda la gente de Educación y, como era habitual en esos tiempos, nos cesaron a Paul Strand, a Zinnemann y a mí. Se quedó el material abandonado, yo incluso me dediqué a otras actividades, pero quería que se pudiera terminar el filme, y conseguí convencer al secretario de Educación, Ignacio García Téllez, y al licenciado José Castelló de que se reanudara la película; yo me encargué de la terminación, del doblaje –porque se había hecho silenciosa-, de la edición total...En su época, el licenciado Castro Leal nombró a Silvestre Revueltas para que hiciera la música, por lo cual fue a Alvarado, estuvo con nosotros, tomó muchas notas, pero también todo se quedó paralizado. Cuando se reanudó la filmación, volvió a estar en contacto.³¹

Revueltas – un vanguardista crítico del nacionalismo folclórico- había visitado Alvarado de septiembre a noviembre de 1934 para tomar notas de la película, escribir las primeras líneas de la música y terminar una primera versión de 85 páginas. Tras los cambios en el equipo y la suspensión de la producción detuvo su trabajo hasta concluirlo en diciembre de 1935 con Gómez Muriel. En esta nueva etapa de la realización, el montaje estuvo ampliamente basado en la música, es decir, la duración y montaje de las secuencias quedó subordinado a

²⁹ Fred Zinnemann, “The Wave”..., p. 37.

³⁰ Lorena Gómez Mostajo, “Redes. Las tribulaciones de Paul Strand”..., p. 108.

³¹ Emilio Gómez Muriel, *Testimonios para la historia...*, p. 79.

los ritmos de la composición musical revueltiana. Kolb ha lanzado la hipótesis de que Revueltas quiso componer una música que formara parte de su teoría musical y concepción nacionalista. Así, en lugar de que la obra de Revueltas acompañara la película, sucedió lo contrario, las imágenes ilustraron la composición. La Orquesta Sinfónica de México dirigida por el propio Revueltas montó el 12 de mayo de 1936 la *suite de Redes*, aun antes de que la cinta fuera exhibida, lo que hace pensar que la composición fue concebida para mostrarse de forma separada.³²

La accidentada filmación y el proceso de terminación de *Redes* siguieron dando de qué hablar durante varias décadas: hubo problemas para definir la autoría de los *stills* y de los encuadres de la cámara, algunos fueron asignados a Fred Zinnemann, otros a Strand y otros más a Ned Scott; la Dirección General de Cinematografía -oficina dependiente de la Secretaria de Gobernación- encargada del registro oficial y concesión de permisos de exhibición y exportación resintió las confusiones de sus creadores, colocó a Gómez Muriel como director, la producción se atribuyó en ocasiones a Zinnemann y en otras a la SEP, y a Velázquez Chávez se le incluyó como actor.³³

5.1.3. La exhibición, a dos años de la filmación

Justamente el complicado proceso de filmación provocó que *Redes* fuera estrenada a dos años de haber sido comenzada. La primera exhibición fue el cuatro de junio de 1936 en el Teatro Juárez de Alvarado, Veracruz, y el lanzamiento nacional fue en el cine Principal de la ciudad de México el 16 de julio (foto 13). Ese mismo cine, dos años antes, había sido

foto 13

³² Roberto Kolb Neuhaus, "Silvestre Revueltas's *Redes*: composing for film or filming for music?", *The Journal of film music*, vol. 2, no. 2-4, winter 2009, pp. 127-129.

³³ ACN, expediente A00267, *Redes*, p. 4. ADGRTC, expediente 1230, *Redes*, fojas 3,6 y 7.

inaugurado por la cinta *Tormenta sobre México* hecha con el primer corte del material filmado por Eisenstein, el cual había deslumbrado a la crítica mexicana por su belleza plástica y su argumento comunista. *Redes* se quedó en el Principal hasta el 31 del mismo mes, aunque la publicidad en la prensa prácticamente desapareció cuatro días antes de que abandonara la pantalla, lo que permite pensar que su éxito comercial o su mensaje político no habían sido del agrado de los empresarios.³⁴

Al momento de su exhibición, el gobierno de Cárdenas con su política socialista se enfrentaba a dos importantes huelgas que lastimaban el desarrollo de la nación, según publicaban algunos diarios como *La Prensa*, *Excélsior* y *El Universal*: la del Sindicato Mexicano de Electricistas contra la Compañía de Luz y Fuerza, y la de Obreros y Empleados de la Compañía Petrolera “El Águila”. Además, se mantenían los conflictos por la aplicación de la educación socialista con maestros agredidos y reclamos de los padres de familia. Las manifestaciones estaban acompañadas con publicaciones que denunciaban la ambigüedad ideológica y la artificialidad de la reforma. La situación se agravaba por la rebelión de los Camisas Rojas del estado de Tabasco instigadas, principalmente, por Tomás Garrido Canabal (Foto 14). Con todo ello, la exhibición de *Redes* parecía más bien una

foto 14, recorte de prensa, “Los camisas rojas de Garrido levantados en armas en Tabasco”, *La prensa*, 8 de julio 1936.

³⁴ Anónimo, “Tormenta sobre México la película hecha por Sergio Eisenstein y de la cual es esta escena”, *El Universal Gráfico*, 27 de abril 1934, p. 13. Anónimo, “Se exhibirá aquí la película que hizo el ruso Eisenstein”, *El Universal Gráfico*, 27 de abril 1934, p. 14. Las carteleras se pueden ver en *El Universal* a partir del 28 de julio. Anuncio, “Una noche en la ópera. De los hermanos Marx”, *El Universal*, 26 de julio 1936, p. 10. Anuncio, “Redes”, *Excélsior*, 29 de julio 1936.

noticia de actualidad que una dramatización ficticia del proyecto revolucionario.³⁵

Los *insertos* publicitarios comenzaron una semana antes de su premier en el *Principal*,

foto 15, recorte de prensa, “Redes”, *La prensa*, 10 de julio 1936, p. 14.

con recuadros esparcidos dentro de la cartelera cinematográfica a manera de *flashazos* para develar su propuesta política y confesar sus grandes cualidades: “Redes, música original de Silvestre Revueltas”, “Redes, justicia constructiva”, “Redes, el sentir de los pobres”, “Redes, una verdadera película mexicana” (foto 15).³⁶ Se reconocía la actualidad de esta “joya del arte nacional..... su argumento es un jirón de las luchas por el bienestar de las clases sufridas, así es que, puede decirse que es de actualidad y que es algo de lo mucho que hemos vivido intensamente”. Una virtud adicional era puesta de relieve: no contaba con actores profesionales sino hombres, y una mujer, normales, miembros del pueblo metidos a escenificar sus vidas, sin trucos, solo la naturaleza de su realidad. La cinta fue rápidamente alabada por la música de Silvestre Revueltas y la fotografía de Strand, “no hay una sola parte de la película que no tenga que

³⁵ Anónimo, “Se declara existente la huelga de electricistas”, *Excelsior*, 18 de julio 1936, pp. 1, 2 y 4. Anónimo, “Cada día que pasa se agrava más la huelga de obreros y empleados de la compañía mexicana ‘El Águila’”, *Excelsior*, 19 de julio 1936, pp. 1 y 8. Anónimo, “Salvajes atentados contra maestros socialistas”, *Excelsior*, 29 de julio 1936, segunda sección, pp. 1 y 6. Anónimo, “Los camisas rojas de Garrido levantados en armas en Tabasco”, *La prensa*, 8 de julio 1936, pp. 1, 3 y 16.

Anuncio, “Redes”, *Excelsior*, 11 de julio 1936, p. 7. Anuncio, “Redes”, *La prensa*, 10 de julio 1936, p. 14.

admirar, por lo que se refiere a fotografía”.³⁷ La reconocida crítica de cine Luz Alba -al escribir espantada sobre la exhibición de *Allá en Rancho Grande*- la señalaría, junto a *Janitzio*, como a las únicas dos películas que habían logrado penetrar un poco en el alma nacional.³⁸ Los críticos la colocaron en el pedestal de las obras maestras de la cinematografía representantes del nacionalismo revolucionario:

Debemos convencernos de que cuando el cine es verdaderamente nacional, mexicano de pura cepa, triunfa por completo... Esto es *Redes*, en fin, un pedazo de la vida mexicana en las costas de Veracruz, que encanta por lo propio, por la verdad de cuanto allí sucede, por aquellos horizontes que la fotografía ha captado con arte sumo, por la música descriptiva y admirable del maestro Silvestre Revueltas.³⁹

Los estadounidenses hicieron lo propio. Alabaron la música de Revueltas y reconocieron el trabajo de Strand. Nugent subrayó la fotografía “frecuentemente vigorosa, pero es un vigor en la composición más que en la acción dramática” y la música de Revueltas sin la cual “la escena de la pelea es casi una ópera cómica, el clímax, con la flota de pescadores unida, sería completamente estática”. Stebbins, además de concederle la primicia en América sobre el tema de la lucha de clases, quedaba maravillado por las fotos *fijas* de Strand “quizás las más bellas de nuestra época”.⁴⁰

La prensa se hizo eco de los conflictos por la autoría de la cinta. Los periódicos *Excélsior*⁴¹ y *El Nacional* adjudicaron el argumento y producción Agustín Chávez, lo cual no impedía mostrar su asombro y beneplácito por lo bien lograda:

Película mexicana considerada mundialmente como una de las tres mejores de 1936. Se trata de una magistral película, producida en la costa del Golfo de

³⁷ Anónimo, “‘Redes’ una obra sin estrellas que es una vida real vivida”, *La prensa*, 14 de julio 1936, p.7.

³⁸ Luz Alba, “Allá en el Rancho Grande”, *Ilustrado*, 15 de octubre 1936.

³⁹ Anónimo, “La película redes es un gran acierto del cine nacional”, *Excélsior*, 30 de julio 1936, p. 7.

⁴⁰ Frank Nugent, “The Wave”, *The Screen*, *At the filmarte*, *The New York Times*, 21 April 1937. Robert Stebbins, “Redes”, *New Theatre and film*, November 1936.

⁴¹ Anónimo, “La película redes es un gran acierto del cine nacional”, *Excélsior*, 30 de julio 1936, p. 7.

México por Agustín Velásquez, al que bastaría esta obra para colocarle en la extrema vanguardia de los triunfadores...técnicamente dirigida por Emilio Gómez Muriel y Fred Zinnemann ¿qué dirán nuestros públicos ante esta excepcional producción, en la que no hay mujeres, ni, por lo tanto, romance amoroso?⁴²

La crítica estadounidense reconoció en Strand al creador, asistido, en la historia por Velásquez Chávez, y la dirección en Zinnemann, auxiliado por Gómez Muriel. Además, el resto de las cabezas del equipo artístico provenían también de Hollywood, convirtiendo a la cinta en un debate por el orgullo artístico nacional.⁴³

Su itinerancia en cine-clubes internacionales estadounidenses y franceses, principalmente, construyó su estela de obra arte. Se consolidó “como filme culto, gracias ante todo a la música de Silvestre Revueltas”⁴⁴ y a la fotografía de Paul Strand. La gran estima artística provocó que la Asociación de Martin Scorsese invirtiera en la restauración de la película en el año 2010 y la subiera a Internet.⁴⁵

⁴² Anónimo, “Película mexicana considerada mundialmente como una de las tres mejores de 1936”, *El Nacional*, 6 de diciembre 1936.

⁴³ Robert Stebbins, “Redes”, *New Theatre and film*, November 1936.

⁴⁴ Alejandro Salazar Hernández, “La sinfónica nacional interpretará en el auditorio nacional la música del filme Redes, imágenes y música de belleza monumental”, *El Nacional*, 9 de septiembre 1997.

⁴⁵ Judith Amador Tello, “Fundación de Scorsese sube a internet la película mexicana ‘redes’”, *Proceso*, 4 de mayo 2011.

5.2. LA ESCUELA UNIVERSAL

A pesar de que la trama de la película no se sitúa en el momento bélico de la revolución mexicana, su drama se plantea como actualización del conflicto y consecuencia de él. La cinta se ubica en el proceso de consolidación y de definición de los horizontes de perspectiva creados por los discursos oficiales de su propia época. *Redes* formó parte de la propuesta del nacionalismo cultural del gobierno que promovía la implementación del socialismo “mexicano”. La educación de la niñez y la reivindicación del indígena eran urgentes en la fundación de una política estatal con la visión de encaminar la verdadera “revolución futura”.⁴⁶

En la corriente cultural de *Redes*, la propuesta para definir la revolución como una tradición perdió el sentido de “búsqueda” o de “formación” del alma nacional⁴⁷ para involucrarse en un movimiento de modernización de un Estado universal. La modernidad quedó registrada tanto en la estética como en los diálogos; la formación de la iconografía y del discurso estuvo alimentado por elementos de la lucha social de un pueblo de la costa mexicana, pero quedó subordinado a la propuesta universalista de la lucha de clases. Estos aspectos pueden ser expuestos a través de algunas secuencias que giran en torno a dos binomios: la nación y el socialismo universal; la reivindicación y la inferioridad.

⁴⁶ Jorge Cuesta, “La reforma al artículo tercero”, *El Universal*, 1 de diciembre 1933, pp. 3 y 5.

⁴⁷ Guillermo Sheridan explica esta distinción a través de los trabajos de Manuel M. Ponce que en 1916 proponía poner el arte al servicio de la “formación del alma nacional” y de Alfonso Reyes que decía buscar el alma nacional: La distinción entre “El *formar* de Ponce supone la preexistencia de un modelo (constituido por las representaciones de la nacionalidad: el pasado indígena, los mitos y leyendas populares, las gestas históricas) que el futuro formativo aspira a divulgar, condensar, fortalecer; *buscar* el alma nacional supone la crítica de cualquier modelo y el repaso de su pertinencia histórica.” Guillermo Sheridan, “Entre la casa y la calle: la polémica de 1932 entre nacionalismo y cosmopolitismo literario”..., pp. 585-586.

5.2.1. La colectividad y la nación

Decepcionados por el bajo precio pagado por el acaparador, algunos pescadores comienzan a retirarse resignados, otros, en cambio, se quejan amargamente ante el político que los escucha y se les acerca para convencerlos de votar por él. Miro reacciona violentamente y es separado por otro de los pescadores. Esta escena ya se ha comentado, es el momento de inflexión en la historia. La transición entre ella y la secuencia del discurso *del Zurdo* ofrece algunas pistas para comprender la propuesta vanguardista de *Redes*.

Justo cuando los pescadores se van retirando del lugar, Miguel, quien separó a Miro y al político, le dice a su compañero, “cálmense, vámonos Miro ya sabes que el tiburón siempre le pega al róbalo...”. Los pescadores caminan bajo la sombra de unos arcos con las cabezas y los ojos agachados, escuchan la metáfora sin pronunciar palabra hasta que Miro reacciona, se detiene y responde “sí, pero nosotros no somos pescados”, retoman su camino, salen de cuadro y la cámara se detiene frente al gancho de la balanza, ligeramente inclinado hacia abajo - minutos antes ahí se había pesado el pescado-, que cuelga de una cuerda (foto 16). Se trata de una alusión a la fotografía hecha en 1927 por Tina Modotti, *Bandolier Corn Sickler* (es una reconstrucción del icono soviético de la hoz y el martillo, la foto presenta una hoz que en lugar de martillo enmarca una mazorca de maíz y una canana llena de balas. Foto 17). Strand se identificaba con la fotógrafa italiana por su trabajo

foto 16

foto 17

comprometido con la lucha social, a diferencia de otros fotógrafos como Luis Márquez y Hugo Brehme más emocionados con el pintoresquismo de las razas.⁴⁸ Esta imagen -que será constante- en *Redes* funciona al mismo tiempo como la confesión explícita de la tendencia política de la historia e informa, también, que sus creadores están al tanto de las representaciones iconográficas de la revolución y de la cultura mexicana. *Redes* fue obra de intelectuales extranjeros -Strand y su equipo de filmación procedente de Hollywood- y nacionales inmersos en las corrientes vanguardistas de la cultura. Ambos grupos aplicaron su visión del arte comprometido en el proceso social, a tal punto que el fotógrafo estadounidense reafirmó su orientación marxista durante su estadía en México.

Redes es la historia de una lucha social que no tiene ubicación territorial. Solo hay una mención oral a un lugar en específico durante toda la película -la otra es escrita, cuando el acaparador llama por teléfono y anota en una hoja “Huachinango, Sucursal Veracruz”-, se trata del discurso que Miro (el líder de los pescadores) dirige a sus camaradas de lucha cuando hace el inventario del proceso y costo de producción del acaparador “(el pescado)

foto 18, recorte de prensa, anuncio, “Alberto Novelo Vega el candidato de los trabajadores”, *El Eco revolucionario*, 20 de noviembre 1936.

foto 19, recorte de prensa, anuncio, “Congreso de unificación campesina”, *Izquierdas*, en portada, 9 de marzo 1936.

⁴⁸ John Mraz, *Looking for Mexico. Modern visual culture and national identity*, Duke University Press, Durham and London, 2009, pp. 77-81. James Krippner y Alfonso Morales, *Paul Strand in Mexico...*, p. 55.

que le sale costando a 23 centavos, lo venden en México a 80 centavos...” Si no fuera por esta breve mención, y por supuesto no se conociera el trasfondo de la filmación, sería imposible situar el país y el pueblo en donde acontece la historia, porque el recordatorio de los principios de la “revolución” hecho por el político en la respuesta al discurso de Miro no se refiere en específico a la “mexicana”.

La película formaba parte de la corriente interpretadora de la revolución que tenía por objetivo subrayar la importancia de la masa trabajadora por encima de los principios nacionalistas pero sin negarlos (foto 18 y 19). La propuesta de *Redes*, por tanto, no era un esfuerzo aislado de la SEP. Desde 1934 se habían comenzado a publicar folletos de una colección dedicada a rescatar héroes y acontecimientos que sirvieran de ejemplo para la lucha proletaria en favor del socialismo en México. En ellos se explicaban las prioridades

foto 20, portada, *Mexican art and life*, no. 4, October 1938

foto 21, fotografías de Manuel Álvarez Bravo, “The Indian problem”, *Mexican art and life*, no. 4, October 1938

para la formación de la conciencia de clase proletaria, como la explotación económica, la opresión política y la agrupación de los trabajadores en núcleos “más o menos iguales educándolos en el trabajo en común que les hace tomar conciencia de su fuerza...”⁴⁹ Además, el DAPP gestionó las revistas *Mexican art and life* (fotos 20 y 21) y *El Maestro rural* (foto 22) destinadas a difundir la propuesta cultural y educativa del gobierno cardenistas. En sus páginas, ilustradas continuamente por la fotografía de Manuel Álvarez Bravo, se insistía en mostrar la miseria, la explotación y el rezago social de los indígenas; al mismo tiempo y en las mismas hojas, se retrataban la laboriosidad del indígena y los alentadores resultados de los programas cardenistas.⁵⁰ *Redes* expuso el problema de la representación del México moderno y la actualización de los principios revolucionarios incorporándolos al socialismo universal. Es decir, se trataba de incluir la idea de modernidad según el socialismo respetando los trazos del nacionalismo. Así, la revolución mexicana quedaba interpretada como un proceso de lucha continua. Hay una secuencia especialmente significativa en la cinta que lo ilustra.

foto 22, portada por Manuel Álvarez Bravo, *El maestro rural*, tomo X, núm. 3 y 4., sep-oct 1937

Al llamado de Miro, tras el diálogo con *el Zurdo* –ya comentado-, han acudido los pescadores de la región, se están reuniendo en una caleta de la playa, llegan a pie o en bote desde el mar, la música de Revueltas acompaña la tensión del momento. La escena corta para insertar la llegada del político a casa del acaparador y advertirle de la reunión de los

⁴⁹ León Díaz Cárdenas, *Cananea. Primero brote del sindicalismo en México*, Publicaciones del Departamento de Bibliotecas de la SEP, Biblioteca del Obrero y Campesino, núm. 11, México, 1936, p. 8.

⁵⁰ A.A.E., “Los centros de educación indígena”, *El maestro rural*, tomo X, núm. 1, julio 1937, pp. 6-10. Eugenio Maldonado, “The indian problem”, *Mexican art and life*, no. 4, October 1938. John Mraz, *Looking for Mexico. Modern visual culture and national identity*, pp. 85-91.

pescadores, ahí le ofrece su “lengua” a cambio de dinero para su campaña. Corte y se regresa a la secuencia del agrupamiento de pescadores, hay voces de la masa, el líder observa que han llegado y camina para subirse sobre una duna de arena. La toma sobre él es en leve contrapicado, como visto desde la posición del auditorio, y la contra-toma es, justamente lo opuesto, la vista panorámica que el líder tiene sobre sus camaradas. De esta forma se tiene un ojo en la oratoria del líder y otro en la reacción. (fotos 23 y 24) Miro, el líder:

¡Compañeros! – en primerísimo plano con el brazo izquierdo al aire y tendido con fuerza- ¿Cuánto tiempo más vamos a seguir soportando esta esclavitud y esta pobreza? ¿Quién gana aquí, en un año, más de 40 centavos diarios? ¿Quién puede mantener y vestir a su familia con esta miseria? ¿Quién tiene dinero para curarse?

Todos sabemos que no es justo, pero también debemos saber que no es inevitable.

Hay unos cuantos que nos explotan arrebatándonos todo, únicamente para satisfacer su avaricia. Los acaparadores no han hecho el mar, ni el río, ni el pescado, ni tampoco han hecho las piraguas, las redes, ni los botes, y seguro que nos hicieron a nosotros, ni le han dado a nuestros brazos la fuerza para trabajar –Miro se mira el brazo que mueve con vigor y el puño cerrado hacia lo alto- (Fotos 25 y 26).

foto 23

foto 24

¿Por qué razón no podemos cambiar nuestro pescado con los que crían ganado, o con los que cosechan maíz, con los que fabrican mantas? ¿Quién nos impide este cambio? Unos cuantos con dinero que han sabido apoderarse de los botes, de las redes, de las plantas de hielo y de los transportes, los acaparadores controlan todo, por eso pueden pagarnos lo que quieren.

...La pobreza no es ley de la naturaleza, ni ley de dios –Miro alza su puño derecho al aire y recibe aplausos del auditorio-.

Los acaparadores son fuertes porque están unidos para explotarnos. Se ponen de acuerdo para pagarnos un mismo precio y nos amarran a todos con la misma cadena. Unámonos como ellos porque solo así podemos tener fuerza para protegernos –más aplausos-.

Solo pedimos lo que nos pertenece, lo que nuestro propio trabajo nos da, pero cada uno no puede exigirlo solo, juntos haremos que se nos pague lo que es justo, ¡qué no haya trabajo y qué no haya pescado! -el político comienza a acercarse abriéndose paso entre la multitud-.

¡Suframos juntos, estemos siempre juntos!

¡Compañeros, que la lucha comience mañana en la primera pesca! -somberreros y puños al aire con nubes y cielo por fondo; paneo de rostros emocionados, de aplausos y de asentimientos de cabeza para aprobar la decisión- (fotos 27 y 28).

foto 25

foto 26

El político responde inmediatamente con un discurso mostrado solo en parte porque la secuencia se va desvaneciendo conforme el público se va retirando del sitio y se abre en una nueva toma sobre una red. Su mímica es más serena y menos explosiva pero con mayor dominio de la entonación. Hace referencia a las obligaciones de los “ciudadanos libres en una república democrática..., los que saben apreciar el valor de la vida institucional y la fuerza del voto, los que no pueden prestar atención a palabras de revoltosos, que no se han dado cuenta de la majestad de las conquistas revolucionarias” (fotos 29 y 30).

George L. Mosse, en su estudio sobre la nacionalización de las masas, ha señalado que la teatralidad y la oratoria de los socialistas centraba su fuerza en la capacidad del orador para alumbrar a su auditorio con un discurso lleno de contenido explícito para el adoctrinamiento, aspecto que creaba un ambiente sombrío y formal, justo como sucede en el letárgico discurso de Miro; en tanto que los nacionalistas –nazis según refiere el trabajo de Mosse- convertían el acto ya en símbolo, en donde el discurso formaba solo una parte más del ritual litúrgico que trataba de educar más por un compromiso con la fe que apelando a la razón, tal como lo expone el político durante su turno.⁵¹

En la cinta, a pesar de que el mitin tiene el mismo escenario para ambos oradores, el recurso cinematográfico ayudó a marcar las simpatías y a superar la simplicidad de la teatralidad. Aprovechó las ventajas de la cámara con contrapicados en primer plano sobre el líder de los pescadores en rostro completo y el cielo por fondo para, así, acentuar la vivacidad de su mímica y la pasión de su gestualidad. Monsiváis observó este tono

foto 27

foto 28

⁵¹ George L., Mosse, *La nacionalización de las masas. Simbolismo político y movimientos de masas en Alemania desde las guerras napoleónicas al tercer Reich*, Siglo XXI, 2007, Argentina, p. 232.

adocinador, “*Redes* es una película manifiesto, una obra destinada a convencer conmoviendo; un llamado, a través de las imágenes, a la unidad de los trabajadores”.⁵²

La vitalidad y la preocupación que esta secuencia debería tener en la historia provocaron que su filmación tuviera que realizarse en dos momentos, separando a los actores principales del resto de la multitud. El discurso de Miro y del político fueron filmados aparte de la población. Con el auditorio completo se tomaron únicamente las escenas con la mímica del discurso. La idea era evitar que la población se enterara del contenido de la película, porque Strand era sensible al conflictivo momento político que se vivía en México y temía que nuevos obstáculos afectaran el destino de la cinta.⁵³

Si en 1934, durante la filmación, el ambiente político a causa de las reformas de Bassols y del grupo radical del PNR era tenso, para 1935, año del montaje de la cinta, lo era aún más y también más claro. Cárdenas había comenzado a implementar su programa educativo con un elemento nacionalista que divergía de la tendencia impulsada hasta ese momento por Vasconcelos y Gamio. Ahora, se promovía la formación de la conciencia nacional reconociendo la lucha de clases como un factor de socialización universal. Se reconocía la preeminencia determinante de los factores económicos en el devenir social. Es decir, se explicaba la historia nacional en su evolución rumbo a la universalidad de la lucha de clases. El arte y la cultura deberían alejarse del principio nacionalista y buscar representaciones antropológicas y estatales universales, como esas de los brazos al aire,

foto 29

foto 30

⁵² Carlos Monsiváis, “Segundo Ciclo revisión del cine mexicano”, 1965, en ACN, expediente A00267, *Redes*.

⁵³ James Krippner y Alfonso Morales, *Paul Strand in Mexico...*, p. 84.

unidos y fuertes. Este programa histórico y cultural se veía criticado por los grupos políticos e intelectuales que seguían defendiendo “el idealismo romántico revolucionario” en favor del cultivo de las artes y de la educación del espíritu (fotos 31 y 32).⁵⁴

Con esta propuesta de colectividad y colaboración se quería superar el carácter individualista de la sociedad mexicana que había impedido alcanzar una cultura nacional unificada. Además, con la reforma en la enseñanza se impulsaba una transformación social que debería colocar a las masas en el centro de la vida pública.⁵⁵ Al menos, eso predecía Samuel Ramos y los intelectuales que diseccionaban el carácter del mexicano.⁵⁶ Por ello, la cinta retomaba el espíritu comunitario y socialista del indígena. Bien que la vida comunitaria del indígena era tenida como una de sus grandes virtudes culturales y a la vez

foto 31, portada, “Maestro prepárate para impartir la enseñanza socialista”, *Izquierdas*, núm. 22, 10 de octubre 1934.

foto 32 portada, “Día de los maestros”, *Izquierdas*, núm. 98, 25 de mayo 1936

⁵⁴ Rafael Heliodoro Valle, “Dialogo con José Clemente Orozco”, *Universidad*, tomo 2, núm. 2, diciembre 1936, pp. 32-33. Pedro Gringoire, “El pulso de los tiempos. Mora Tovar, idealista. Glosa de una glosa”, *Excélsior*, 17 de junio 1936, pp. 5 y 7.

⁵⁵ Anónimo, “Cómo se impartirá la educación socialista a los niños jóvenes”, *La prensa*, 5 de diciembre 1934, p. 6.

⁵⁶ Samuel Ramos, *El perfil del hombre...*, pp. 84 y 112.

de sus reminiscencias contra la unidad nacional, ya no se corría el riesgo de mantenerlo al margen de la vida nacional. Al contrario, su funcionamiento quedaba enmarcado dentro de los límites del Estado. De hecho, los pescadores son conscientes de pertenecer no solo a su comunidad sino a un Estado que se ubica por encima de ellos, ya que en ningún momento se rebelan contra el gobierno o el cuerpo militar, sino contra el cacique y los miembros corruptos de ese Estado.⁵⁷ Si el debate se decantó en favor del líder de los pescadores gracias a los recursos cinematográficos -estableciendo la lucha por la justicia social como el legítimo motor de la revolución-, esto no significaba que se pretendiera bascular hacía un sistema que amenazara a la propiedad privada, sino que se mantenía el tono híbrido o ambiguo del socialismo mexicano. La unión de los trabajadores era para reclamar lo justo que les correspondía, como insistentemente lo declaró Cárdenas y lo afirmó el PNR en declaraciones que desmentían, categóricamente, su simpatía por el sistema soviético.⁵⁸

La ambigüedad del “socialismo mexicano” parecía ya no tener lugar. Las tensiones por la implementación de la modernidad en el país se irían solucionando conforme el proletariado fuera adquiriendo conciencia de su lucha y el gobierno supiera educarlo correctamente dentro de los márgenes del proyecto revolucionario.

5.2.2. *El complejo de inferioridad del mexicano*

Según los filósofos e intelectuales de la época, el complejo de inferioridad del mexicano se manifestaba ampliamente en el indígena. La solución para superarlo y alcanzar la modernidad era desarrollar una cultura acorde al carácter del mexicano. La propuesta de *Redes*, y de su corriente cultural, muestra las tensiones culturales, a veces antagónicas o

⁵⁷ Ángel M. Corzo, *Ideario del maestro indoamericano*, DAPP, México, 1938, pp. 59 y 87.

⁵⁸ Anónimo, “Resumen de los acontecimientos más importantes ocurridos del 29 de noviembre al 13 de diciembre de 1935”, *CROM*, año X, núm. 260, 15 de diciembre 1935, p. 16.

En 1937 Cárdenas insistía en su propuesta socialista a la mexicana a fin de calmar los ánimos de los católicos. En la revista *Hoy* se felicitaban por las aclaraciones emitidas por el presidente “acerca de la escuela. Esta, aunque lleve el equívoco mote de ‘socialista’ no abraza el marxismo enemigo de Dios y atizador de la lucha de clases; representa, sólo, ‘una altruista tendencia encaminada a afirmar los lazos de confraternidad de nuestros connacionales....’ Sin embargo, seguían manifestando su molestia por la prohibición a la enseñanza pública de la religión y la guerra contra el fanatismo encabezada por el gobierno. Alfonso Junco, “La urgencia educativa”, *Hoy*, núm. 20, 10 de julio 1937, p. 7.

contradictorias, de la implementación de un modelo de representación importado, que llama a la unidad y a la conciencia del trabajador, y que reivindica al indígena con un acercamiento “objetivo” –descargado de exotismo- a su comunidad. Las secuencias que se comentan a continuación muestran los conflictos de representación de la modernidad nacionalista, el indio como objeto y la inferioridad cultural del mexicano.

5.2.2.1. Se desvanece en el indígena monumental

Dos años antes de la salida de *Redes* en cines, se había exhibido la película *Janitzio* de Carlos Navarro. Ésta era un intento por comprender al indígena desde una propuesta semi-documentalista. Tres años atrás, en 1931, Sergei Eisenstein hacía una propuesta estética grandilocuente del indígena y de su paisaje. Los creadores de *Redes*, notablemente Strand, por su parte, recapitularon elementos del director ruso y actualizaron el proyecto de la película michoacana para exponer un indígena retocado, puesto al día y lejano del místico salvaje prehispánico sobreviviente y custodio de la “más pura cultura nacional”. Strand hizo una fotografía vigorosa de la masculinidad del indígena, mostró sus torsos y piernas desnudas de escaso vello, sus brazos contraídos por el esfuerzo y sus perfiles acongojados o furiosos por su realidad. Hay dos secuencias que ilustran lo que estoy explicando.

En la apertura de la cinta, apenas terminan los créditos, Revueltas con trompetas anuncia la alegría de la pesca con una red lanzada al mar ante la mirada del esperanzado Miro (fotos 33 y 34)- interpretado por Silvio Hernández quien era, en realidad, un atleta que participaría en los juegos Olímpicos de 1936-. El pescador tiene la punta de la red por los dientes,

foto 33

foto 34

mientras que sus manos, fuertes y hábiles, la jalan para sacarla del agua, pero ya los tambores y otros instrumentos de viento evocan una sensación de tristeza: las olas del mar no traían nada y el pescador envuelve entre sus manos su herramienta de trabajo y sobrevivencia con un pequeño pez que devuelve al mar, y la trompeta reaparece para presagiar la catástrofe (fotos 35 y 36). La cámara de Strand ha ido, en ida y vuelta, de los contrapicados del rostro de Miro aureolado por el cielo nuboso, a los medios planos sobre el mar y las tomas verticales del agua para presentar el vacío de una naturaleza que se rehúsa a ser generosa con los hombres que la trabajan y viven de ella.

Esta primera secuencia es tan solo la presentación de la bacanal del gran día de pesca, en donde los indígenas del pueblo se van a regodear en su trabajo con la esperanza de una buena paga y en donde Strand plasmará su concepción de la fotografía social con “una cuerda de músculos tensando las redes, de amplias y rítmicas espaldas doblándose en sus remos”, dotando a la cinta –según califica Krippner- de una fuerte carga homoerótica.⁵⁹

Mingo, el patrón de los pescadores, que no es más que el mayordomo del acaparador, pasa por el pueblo contratándolos para salir al mar en el bote grande de su jefe. La cámara se para en tripié desde la popa para verles remar con energía, sin camisas a los jóvenes, con sus abdomenes musculosos, se ven sus rostros afilados y sonrientes, mal rasurados y protegidos por sombreros de palma; en la contra-toma, desde la proa del bote, aparecen sus espaldas y antebrazos tensos y bien definidos, mientras que el patrón, en camisa, divisa el

foto 35

foto 36

⁵⁹ Frank Nugent, “The Wave”, *The Screen, At the filmarte, The New York Times*, 21 April 1937. James Krippner y Alfonso Morales, *Paul Strand in Mexico...*, p. 93.

lugar para soltar la red y comenzar a sembrarla (fotos 37 y 38). Al mismo tiempo, algunos de los hombres van dejando el bote para coger una de las puntas de la red, los otros continúan remando para terminar de perfilar el medio círculo que encerrará a los peces (Foto 39 y 40). Terminada esta labor regresan a la orilla de la playa para tomar la otra punta, distribuirse en dos grupos, formar una cadena de brazos y espaldas desnudas atadas a la cuerda que tiran para sacarla (fotos 41, 42, 43 y 44). La cámara se regodea con contrapicados de rostros y con medios planos partidos en horizontal entre el cielo y el mar espumoso. La trampa se va cerrando y salpican los peces revoloteando, los pescadores se van alternando para entrar al mar y empujar directamente la trampa levantándola para evitar que se escapen y acercándolos cada vez más a la orilla. Los cuerpos se mezclan con las líneas de la red, por fin, ven a sus presas que empiezan a ser izadas, como trofeos del día amontonándose en una lluvia de peces sobre el bote (fotos 45, 46, 47 y 48). Es el clímax de la felicidad y de la abundancia, la oda a la belleza pura del indígena trabajador y unido.

La reivindicación del indígena en *Redes* no paró en la propuesta estética. Borró también

foto 37

foto 38

foto 39

foto 40

toda diferencia cultural y lingüística. Los pescadores no hablan un español “mocho” o incorrecto sino que están al mismo nivel que el acaparador y el político. En la única escena que reúne a un pescador, Miro, con el acaparador se aprecia la ausencia de fronteras culturales:

Miro: Buenos días don Anselmo

Don Anselmo: Buenos días

Miro: Quisiera pedirle algo

Don Anselmo: ¿Qué dices?

Miro: Tengo un hijo muy enfermo y el doctor dice que si no lo mando al hospital se me muere, présteme lo necesario para el viaje. La temporada pasada trabajé para una de sus pesquerías, cuando baje el pescado le pagaré con mi trabajo.

foto 41

foto 42

Foto 43

foto 44

Don Anselmo: El negocio anda muy mal, hay muchos gastos, no es posible, usted perdonara –Miro agacha la cabeza triste y resignado, corte y abre la escena de un cortejo fúnebre con el cuerpo del hijo.

Esta interpretación y propuesta de definición del indígena moderno chocaba con la tradición que se había repetido desde los trabajos arqueológicos y etnográficos de Manuel Gamio, la visión educativa de Vasconcelos y Diego Rivera, y la promoción económica de las campañas nacionalistas. En el teatro y la literatura el indígena había sido retomado con sus características básicas exóticas -vestido, habla, caminar y comportamiento-, a las que se agregó su carácter de víctima ansioso de redimirse, ya fuera por su propio esfuerzo o por la ayuda de sus superiores. Todas ellas eran propuestas que reconocían al indígena como miembro del “pueblo mexicano” pero que no conseguían definir una perspectiva de inclusión, vacilaban entre “la occidentalización definitiva de los indios...o...la

foto 45

foto 46

foto 47

foto 48

indianización de nuestra cultura”.⁶⁰ Conservar y proteger el lado indígena de la nación podría, incluso, ofrecer un producto turístico a explotar, siempre y cuando, al mismo tiempo, se gestionara el final de los conflictos de razas para fortalecer “en las almas mexicanas un sentimiento de nacionalidad cada vez más hondo.”⁶¹ La ambigüedad entre el exotismo y la reivindicación se pudo apreciar en el concurso organizado en 1921 por *El Universal* para seleccionar a la “India Bonita” de México. La ganadora, de entre 10 concursantes, fue María Bibiana Uribe. Ella fue la portada de revistas comerciales anunciando el jabón *Flores del Campo* y “recibió el beneplácito demagógico de los gobernantes –Alberto J. Pani y del mismo presidente Obregón- quienes no ocultaron su distancia de los ‘humildes’, no perdieron la oportunidad para mostrar sus predilecciones europeizantes”. Además, Gamio avaló el concurso escribiendo en *El Universal* el artículo “La Venus India”, para declarar la elevación estética de la belleza indígena frente a la “tiranía” de egipcios, griegos y romanos. Pero hubo más, pues la ganadora fue motivo de dos puestas escénicas, en una de ellas, ella misma era parte de la escenografía, mientras que en la segunda se tomaba el concurso para crear una parodia política contra el gobierno y contra el propio concurso.⁶² El concurso de la “India Bonita” tendría su contraparte 15 años después con “El doble de Shirley Temple”, organizado por el periódico *La Prensa* y con un

⁶⁰ Ricardo Pérez Montfort, *Estampas del nacionalismo popular...*, p. 162.

Gamio opinaba: “para incorporar al indio no pretendemos ‘europeizarlo’ de golpe; por el contrario, ‘indianicémonos’ nosotros un tanto, para presentarle, ya diluida con la suya, nuestra civilización, que entonces no encontrará exótica, cruel, amarga e incomprensible. Naturalmente no debe exagerarse a un extremo ridículo el acercamiento al indio”. Manuel Gamio, *Forjando Patria...*, p. 96.

En 1936, en pleno cardenismo, Gamio denunciaba que la constitución mexicana de 1917 fuera un producto de las pasiones vivas de la revolución armada que seguía sin responder a las necesidades de la población del territorio mexicano. La estructura había conservado el modelo estadounidense sin tener en cuenta las características de la población mestiza e indígena del país, de ahí su reclamo por una nueva redacción y jerarquización de los principios constitucionales. Manuel Gamio, “Una nueva constitución”, *Universidad*, tomo 1, núm. 5, junio 1936

Vasconcelos, por su parte, apostaba por un proceso contrario: “El indio no tiene otra puerta hacia el porvenir que la puerta de la cultura moderna, ni otro camino que el camino ya desbrozado de la civilización latina. También el blanco tendrá que deponer su orgullo, y buscará progreso y redención posterior en el alma de sus hermanos de las otras castas, y se confundirá y se perfeccionará en cada una de las variedades superiores de la especie...” José Vasconcelos, *La raza cósmica*, Espasa-Calpe, col. austral, México, 1992.

⁶¹ Anónimo, “Debemos mexicanizarnos”, *Excélsior*, año XV, tomo IV, primera sección, 17 de julio 1931, p. 5.

⁶² Ricardo Pérez Montfort, “Indigenismo, hispanismo y panamericanismo en la cultura popular mexicana de 1920 a 1940”, en Roberto Blancarte (comp.), *Cultura e identidad nacional...*, pp. 531-535.

jurado compuesto por los directores de cine Arcady Boytler y José Bohr, el fotógrafo Roberto Turnbull, el representante de CLASA, Aurelio Galindo, y de *La Prensa*, Humberto Ruiz Sandoval. Se organizaron tres festivales -28 de junio, 25 de julio y ocho de agosto- con presentaciones de las candidatas que deberían parecerse a la actriz de “Ricitos de oro”, destellar simpatía y talento. El concurso fue, en palabras de los organizadores, “un soberbio éxito... -con- familias de nuestra mejor sociedad” (foto 49 y 50).⁶³

Para miembros de la vanguardia mexicana, como Samuel Ramos, e instancias de producción cultural oficial como el DAPP, el indígena era inferior con respecto al mestizo, al criollo y al blanco, no por una inferioridad congénita de la raza sino por su evolución histórica y apego a sus tradiciones en una concepción de temporalidad inmutable, distinta a

foto 49

foto 50

⁶³ Anónimo, “Un saludo de Shirley temple. Ninguna Niña debe faltar hoy al gran cinema palacio”, *La prensa* 28 de junio 1936, p. 17. Anónimo, “Un soberbio éxito alcanzo *La prensa* en su gran concurso cinematográfico”, *La prensa*, 29 de junio 1936, pp. 5 y 7. Anónimo, “Otro gran éxito alcanza ‘La prensa’ en el segundo festival de las candidatas a doble de Shirley temple y ‘Estrellita mexicana’”, *La prensa*, 26 de julio 1936, p. 8. Anónimo, “El día 8 de agosto será nuestro tercer gran festival artístico”, *La prensa*, 30 de julio 1936, p. 8.

los principios de la civilización moderna.⁶⁴ Para abordar el asunto de manera oficial, Cárdenas fundó, en 1937, el Departamento de Educación Indígena a fin de coordinar los internados educativos enclavados en las zonas pobladas de indígenas. Las instancias oficiales concebían la idea de redimir al indígena mexicano que, o se había quedado estático o con evolución interrumpida, o bien, por causas biológicas o históricas, había decaído. El objetivo era colocarlos en un nivel cultural superior, mostrarles los beneficios de la vida moderna, enseñarles el castellano, es decir, promover su evolución económica, social y moral para protegerlos de la explotación. Ideológicamente el departamento estaría orientado a formar alumnos que “actúen como miembros de una colectividad de tendencia socialista.”⁶⁵ De acuerdo a esta concepción, los indígenas eran un grupo psicológicamente imposibilitado para asimilar la técnica porque carecían de voluntad de poderío y necesitaban de una fuerza de coacción externa que los obligara a seguir el camino de la modernización. De esta forma serían capaces de desarrollar su inteligencia y competir con las razas superiores como la estadounidense, todo lo que necesitaban era una educación sin prejuicios de raza inferior.⁶⁶

Para Ramos el “indio puede aprender a guiar un automóvil, a manejar una máquina para arar la tierra, pero no sentirá la emoción del hombre blanco ante la gran potencia de trabajo que esos instrumentos encierran”. El profesor Ángel Corzo agregaba, en su *Ideario del maestro indoamericano*, “los indígenas, en lo general, no están preparados mentalmente

⁶⁴ Algunos investigadores universitarios concluían que las razas mexicanas tenían características mentales y físicas diferentes causadas por la evolución económica y política. Por tal razón la Constitución Mexicana de 1917 había creado tres artículos destinados a cada una de las cualidades: el tercero, la educación, para los criollos; el 27, las tierras, para los indios; y el 123, la industria, para los mestizos. Alberto Escalona Ramos, “La raza y los problemas de México”, *Acción renovadora*, vol. 1, núm. 2, 1933, pp. 40-45.

⁶⁵ A.A.E., “Los centros de educación indígena”, *El maestro rural*, tomo X, núm. 1, julio 1937, pp. 6-10. Anónimo, “Nuestros indios viven una vida de miseria espantosa y es necesario redimirlos”, *La prensa*, 28 de junio 1936.

El Departamento de Educación Indígena formaba parte del también recién creado Departamento Autónomo de Asuntos Indígenas de México. El trabajo de Cárdenas estuvo asesorado por Manuel Gamio y Luis Chávez Orozco, quienes se enfrascaron en un largo intercambio de perspectivas para incluir el socialismo y la modernidad en la educación e incorporación nacional del indígena. El proceso tendría su clímax en la organización del primer Congreso Indigenista Interamericano celebrado en Pátzcuaro del 14 al 24 de abril de 1940. Ahí se discutirían los aspectos biológicos, históricos, sociales, culturales y económicos de los indígenas estadounidenses y mexicanos. AGN, Fondo Presidenciales, Lázaro Cárdenas, expediente 533.4/1.

⁶⁶ Jorge Labra, “El Mejor indio”, *Excélsior*, 5 de diciembre 1934, p. 5.

para percibir las enseñanzas específicas que contienen los programas de educación primaria...porque la cultura autóctona que poseen se mantiene sin alteración alguna, tal como la encontró la conquista.”⁶⁷ Afortunadamente, sentenciaba Ramos, para “la evolución social de México...desde comienzos del siglo XIX la dirección de nuestra historia queda en manos de una minoría dinámica que está al tanto de las ideas modernas de Europa.”⁶⁸ El propio presidente de la república, Lázaro Cárdenas, en el prólogo al libro de Ángel Corzo hacía eco de esta percepción del indígena inferior y de la necesidad de salvarlo:

las páginas de su obra describen la condición deprimente de los supervivientes: aislados en los bosques, en los desiertos o en las llanuras... vestidos de harapos, diezmados por las enfermedades, perseguidos o agotados por los exploradores; aplicando técnicas rudimentarias en los cultivos, en el comercio y en la industria, y víctimas de prejuicios religiosos. Sin embargo, aún conservan la pureza de sus costumbres domésticas, el ritmo, el colorido y la emotividad de su folklore; la fuerza biológica de una selección natural, la tenacidad en sus luchas libertarias y el arraigo profundo en sus tierras seculares...y la conciencia de su fuerza para sumarse al proceso de las nacionalidades americanas. ⁶⁹

⁶⁷ En la prensa se podía leer, “el indio no quiere ser incorporado a la civilización blanca, y menos a la criolla o mestiza (¡sus terribles enemigos!) y procura pasar inadvertido. Remontarse a sus montañas u ocultarse en las altas yerbas de los llanos para vivir su vida primitiva, regida por principios morales que desconocemos, y saciar sus apetitos, frugales en todo aquello que no sea aguardiente o pulque”. Anónimo, “El problema del indio”, *Excelsior*, 20 de julio 1931.

⁶⁸ Samuel Ramos, *El perfil del hombre...*, pp. 106 y 36-38. Ángel M. Corzo, *Ideario del maestro...*, p. 117.

José Vasconcelos denunciaba desde 1924 que el gran problema de México era la pereza, el vicio y la imitación de su población: “Algo hay en nosotros que debe de estar vacío, que debe sonar a hueco... El mestizo, esencialmente perezoso, hace como que trabaja en los empleos del gobierno, el criollo vive de la renta y el indio bestia de carga, esclavo irredento, sin embargo tiene tiempo para emborracharse de sol a sol... El hombre que ponga a México a trabajar será su salvador. La generación que trabaje será la primera en la historia civilizada de nuestra patria. ” José Vasconcelos, “¿En dónde está la salvación?”, *La antorcha*, tomo 1, núm. 2, México, 11 de octubre 1924, pp.1-2.

Había otros investigadores, contemporáneos a Ramos, que sintetizaban sus análisis: el carácter del indígena era refractario a la civilización y por tanto, era menester someterlo a observar el ejemplo de la gente blanca o criolla de la ciudad, Fernando Urdanivia D., “La densidad moral de México”, *El Universal*, 2 de noviembre 1934 p. 3.

⁶⁹ Ángel M. Corzo, *Ideario del maestro...*, pp.7-8.

El proyecto de Strand y Velázquez Chávez reivindicaba al indio y lo elevaba al mismo nivel cultural del mestizo o del criollo, pero no acudía al mito fundador prehispánico sino se servía del indio moderno, o del que debería de ser: desfanatizado y rebelado contra la concepción de la pobreza como un elemento natural o designio divino. Pero lo mantenía cerca de su fuente de vida, la naturaleza, lo mismo que el obrero de la ciudad lo estaba a sus máquinas. Es decir, involucraba al indígena en el movimiento universal de la reivindicación del trabajador.⁷⁰ La definición estética del indígena se vio fuertemente influenciada por las secuencias de Eisenstein, sin embargo los indígenas del director ruso y los de Strand eran físicamente diferentes, los del primero del sur y del altiplano central, y los del segundo de la costa del golfo de México en donde hubo una fuerte presencia africana. Esta variedad racial pareció hacer referencia al “sarape” cultural de la película de Eisenstein pero con las especificidades de Strand. Los indígenas, discursivamente, son tratados de forma distinta: los de Eisenstein responden a las determinantes culturales de su época, con un indígena sumiso y digno de recibir piedad; los de Strand son fuertes, reclamantes pero educados.

Redes recordó la multietnicidad del país y el desafío que el proyecto revolucionario nacionalista tenía enfrente. Al mismo tiempo, propuso la reivindicación del indígena gracias a su trabajo y a su sentido comunitario por encima de las ambiciones nacionalistas. Se dejaba atrás la idea de la luchas de castas decimonónica y porfirista; los criterios raciales que explicaban la reticencia del indio hacia la civilización eran desplazados por la concepción de lucha de clases.⁷¹ Esta propuesta pugnaba por reinterpretar la iconografía del indígena mostrando, por ejemplo, el vigor de su cuerpo. Al tomarlo como referente para observar la ejecución del programa revolucionario, se quería también superar el complejo de inferioridad, y es que el indígena era la figura más ínfima del mosaico étnico de México.

⁷⁰ En diciembre de 1936 tanto Gamio como Orozco, ambos cercanos al gobierno, redimían al indio no por su herencia nacionalista sino por su representación universal. El indígena era visto desde una concepción antropológica como miembro de la nación pero también compartiendo rasgos comunes con otras culturas y países. Educarlos debería de hacerse, no con ataques frontales a sus creencias por medio de argumentos científicos, sino con evidencias que mostraran los beneficios de la educación, sobre todo si se partía de un principio doctrinario como el socialista. “Carta de Manuel Gamio al presidente de la República con motivo de la Cartilla de Educación Socialista de las escuelas rurales.” AGN, Fondo Presidenciales, Lázaro Cárdenas, expediente 533.3/20. Rafael Heliodoro Valle, “Dialogo con José Clemente Orozco”, *Universidad*, tomo 2, núm. 2, diciembre 1936, pp. 29-33.

⁷¹ Enrique Florescano, *Etnia, Estado y Nación*, Taurus, México, 1996, pp. 423-424.

Si él, que había sido visto como un niño a cuidar y a educar, conseguía superar ese trauma, entonces el carácter del mexicano estaría, culturalmente, curado.

5.2.2.2. Pero se reivindica en la vanguardia artística

Samuel Ramos, en su análisis de la cultura, diagnosticó que el problema principal del mexicano era su complejo de inferioridad, el cual se manifestaba en su tendencia a imitar esquemas de comportamiento y modelos que no correspondían a la realidad social, económica y política del país. La ecuación para Ramos era simple, el mexicano se siente inferior, por tanto no cree en sus capacidades creativas así que opta por imitar modelos exitosos ya probados. Lo importante de la explicación de Ramos

no radica en que pueda ser usada para entender el comportamiento de la población mexicana...; el punto de interés consiste en que, en realidad, describe la formación de un arquetipo en la cultura mexicana, del cual el sentimiento de inferioridad no es más que una parte constituyente, mas no una explicación de un proceso formativo. El perfil del mexicano que describe Ramos es una proyección cultural de la imagen que se ha formado la intelectualidad –o al menos una parte de ella- del pueblo.⁷²

No existe ninguna discordancia entre lo que el filósofo mexicano diagnosticaba y la propuesta documentalista-pedagógica de *Redes*. Ambos formaban parte de la vanguardia intelectual de la época. Los *Contemporáneos* eran el grupo vanguardista de la cultura mexicana, representante de “la alta cultura porfirista transformada en una sensibilidad romántica popular” y, a pesar de las críticas que habían recibido, nunca negaron el compromiso del arte con la sociedad. Lo mismo les pasó a Eisenstein, Anita Brenner, Edward Weston y Tina Modotti, venidos a México atraídos por la mística despertada por la revolución mexicana y por la oportunidad de involucrar el arte y la lucha social.⁷³ Ramos y

⁷² Roger Bartra, *La jaula de la Melancolía...*, p. 92.

⁷³ Mauricio Tenorio-Trillo, *Mexico at the World's Fairs. Crafting a Modern Nation*, University of California Press, USA, 1996, p. 234.

En 1929 Anita Brenner publicó *Idols Behind Altars*, “Ilustrado con las fotografías de Edward Weston y Tina Modotti, este libro diseminó una visión modernista y nacionalista de México en los

los críticos del nacionalismo afines a su propuesta⁷⁴ reconocían la importancia de incorporar modelos culturales, sobre todo los provenientes de Europa, pero advertían del error en que habían caído administraciones como las de Vasconcelos al intentar obtener beneficios inmediatos de sus programas sociales y de hacer de ellos una máscara que escondía los defectos del mexicano, y llevándolo a vivir en la apariencia de poseer una cultura:

Foto 51. Luis Márquez, “Fotografía de pescadores de Janitzio”, *Excelsior*, sección de rotograbado, 9 de diciembre 1934.

es que cuando el espíritu quiere expresarse tiene que hacerlo en un lenguaje propio que no ha creado todavía el suelo americano, y que sólo puede dárselo la cultura europea. No es siempre nuestro ‘europeísmo’ un frívolo estar a la moda, o un mimetismo servil; es también estimación de los valores efectivos de la vida humana y deseo de entrar al mundo que los contiene. El ser indiferente a éste sería tal vez signo de una inferioridad... aun cuando la doctrina de Vasconcelos de la

Estados Unidos, y en menor medida en México. Al relacionar las realidades sociales y las expresiones populares contemporáneas con el pasado, este libro ofrece una perspectiva sintética y dinámica de la historia y la cultura”. Zuzana Pick, “¿Usted sabe lo que es un sarape?”. Intercambios culturales y los debates en torno a lo mexicano en el proyecto inconcluso de Eisenstein”, *Takwá*, núm. 8, otoño, 2005, p. 140.

⁷⁴ “La tradición latina va esfumándose. Corrientes extranjerizantes la desplazan con fuerza destructora. Lo mismo sucede con la tradición indígena que se ha quedado tan sólo en las cintas cinematográficas. La tradición indígena pierde su carácter costumbrista en la época contemporánea, para significar tan solo una atracción de espectáculo... Hay ocasiones en que determinadas influencias no sólo son benéficas sino hasta necesarias en la estructuración de un pueblo progresista: cuando la influencia se inspira en un alto concepto de valor cultural. No cuando su aceptación es la expresión de un afán de imitación, inadecuado y perjudicial.” Enrique Basulto Jaramillo, “Nuestra nacionalidad”, *El Universal Gráfico*, 23 de septiembre 1937, p. 8.

‘raza cósmica’ no es una profecía creíble, pues resulta un ideal en comparación con el estado actual de nuestra vida y sus posibilidades efectivas, vemos en esa idea, abstracción de su contenido, expresarse mitológicamente la voluntad universalista de ‘nuestra raza’.⁷⁵

En este sentido, *Redes* se alimentó de ese grupo de vanguardistas que buscaron integrar a México en el concierto de las naciones modernas a través de una cultura que se hiciera eco de las especificidades vernáculas cristalizándolas en formas universales. Por tanto, se quería anular los conflictos o traumas locales que fueran un obstáculo para su integración. Consecuentemente se deberían de retomar aquellos aspectos que hicieran mención a los problemas humanos universales los cuales, según la teoría marxista, estaban ligados a la economía y a las clases sociales.⁷⁶ Por eso, en principio, la concepción de inferioridad que se repetía en el medio cultural mexicano debería darse por superada; los personajes de *Redes* deberían estar en buena forma, mental y física, para hacer frente a su lucha. Mas como se verá a través de algunas secuencias, ese complejo cultural siguió manifestándose, no tanto en la presentación de sus personajes sino en su concepción y construcción. La iconografía grandilocuente que Strand hizo del indígena en las secuencias comentadas estuvo centrada en los personajes que formaron el primer grupo de actores, por ejemplo en los remeros del bote. Pero hubo otros momentos, como la reunión de los pescadores, en donde los paneos mostraron indígenas con un cuerpo que poco tenía que ver con el atlético de Silvio Hernández. Se apreciaba, más bien, un marcado contraste –también observado por Krippner- con rostros y hombros huesudos y delgados, signos de una deficiente

⁷⁵ Samuel Ramos, *El perfil del hombre...*, pp. 81-82.

⁷⁶ Luis Chico Goerne en 1933 apoyaba esta definición de la revolución reivindicativa en el hecho de que los indígenas habían sabido soportar las diversas conquistas a lo largo de su historia. En la época actual, era el espíritu creador hispano el que se imponía a las riendas de la revolución. Esa herencia española lucharía por reivindicar al pueblo inferior:

“La revolución mexicana es, pues, universal; universal, en cuanto quiere la convivencia armónica de los pueblos, en cuanto condena el militarismo agresor...en cuanto se injerta en el pensamiento y en el anhelo social contemporáneo, que gravitan sobre la concepción interior de la vida y sobre la plena liberación de las masas.

Pero nuestro universalismo revolucionario, es, además, nacional, porque la universalidad que concebimos no es esa amalgama unicolor y amorfa en la que se ahogan las personalidades sociales, sino por el contrario, la síntesis armónica y coherente, en donde todas ellas pueden vivir libres y respetadas...”

Luis Chico Goerne, “El sentido hispánico de nuestra revolución”, *Acción renovadora*, vol. 1, núm. 1, 1933, p. 16.

alimentación. El físico y los hábitos eran aspectos que podían denotar la inferioridad de la raza. La propuesta estética del indígena viril y moderno de *Redes* se enfrentaba a la idílica y exótica evolución anquilosada de las fotografías documentales de Luis Márquez y su *Janitzio* (foto 51).⁷⁷ Al respecto, el gobierno mexicano estaba patrocinando proyectos de investigación de campo para poder establecer diagnósticos y, por supuesto, curaciones, señalando que el estado de inferioridad no era exclusivo del mexicano sino del proletariado universal.⁷⁸

Sin embargo, la inferioridad que Ramos y otras manifestaciones culturales apuntaban no se refería únicamente en el sentido de clases sociales o raciales, sino también a la

foto 52

foto 53

⁷⁷ Luis Márquez, “Fotografía de pescadores de Janitzio”, *Excélsior*, sección de rotograbado, 9 de diciembre 1934.

⁷⁸ El equipo de investigación de José Gómez se había servido de la población de la colonia Obrera de la ciudad de México para establecer un diagnóstico sobre la pobreza y la cultura del mexicano. “Creemos que tiene extraordinaria importancia hacer notar, que las condiciones del medio, punto de partida de los caracteres temperamentales, no quedan reducidas a las físico-químicas y biológicas, sino que, además, comprenden asimismo a las circunstancias de orden económico-social. En tal virtud, el progreso de la civilización, la superación de los obstáculos materiales para la fusión de individuos hasta ahora diferentes y el propósito de destruir las barreras económicas, provocarán sin duda, la homogeneidad humana acabarán con las diferencias raciales y, en tiempo oportuno, producirán un solo tipo humano fundamental.

... Las informaciones de carácter económico social que reunimos, evidencian de manera incuestionable, el estado de pobreza de los niños y sus familiares... víctimas del fanatismo religioso y de la nociva acción de demagogos, quedan situados en un plano de inferioridad moral donde es usual el comercio ilícito de los objetos robados (chueco), la desorganización de las instituciones sociales, las diversiones de ínfima calidad y algunas otras verdaderas ‘plagas sociales.’” José Gómez Robleda (coord.), *Características biológicas de los escolares proletarios*, DAPP, México, 1937, pp. 274-277 y 279. Había otros que preferían simplificar la explicación de la inferioridad a causas de tradición familiar, la mala alimentación mostrada a los hijos y la ferviente religiosidad, la solución se fundaba en la educación impartida por el maestro rural. Wulfrano Reyez Martínez, “El complejo de inferioridad de nuestros indígenas”, *Hoy*, 27 de marzo 1937, pp. 26-28.

representación que en el extranjero se hacía del mexicano en general, ligándolo a una vida salvaje y exótica –como ya se comentó-, cercana a la naturaleza. Esta idea aparece en la secuencia de la pelea entre los dos grupos de pescadores: los huelguistas se han enterado de que ha habido un engaño por parte del patrón quien los hizo trabajar para el acaparador. Están por entregar su pescado a la balanza, pero reclaman un mejor precio por kilo o no lo venderán, lo llevan colgado de largos palos cargados por un hombre en cada orilla, el grupo resignado se acerca, los rebeldes les piden mantener la unión para conseguir el precio pero aquellos mantienen su sumisión. Los rebeldes, para evitar que se “rajen” y traicionen al movimiento, tumban el pez y comienza el pleito -literalmente- sobre los peces (fotos 52 y 53). Los picados de la cámara toman los rostros que caen sobre las cabezas del pescado y los pies sobre sus colas (fotos 54 y 55). Mientras el tenedor de libros, ayudado por otro mozo, trata de rescatar el producto de los pisotones y de los cuerpos derribados (foto 56), la cámara recibe los puñetazos de frente y registra los rostros acongojados, hasta que por fin se escucha un disparo que derriba al líder. El político, escondido en un cuartucho, disparó a traición (fotos 57, 58 y 59). Los soldados se acercan y los rebeldes huyen portando a su guía mal herido. Recuperando la metáfora de Miguel, puede que el róbalo le pegue al tiburón.

Además de estos indicios explícitos del síntoma de inferioridad del mexicano, hay en *Redes* dos secuencias, unidas por el tema de la muerte. En ellas se aprecia el síntoma de

foto 54

foto 55

inferioridad manifiesta por la imitación y la sumisión tan señalada por Ramos.⁷⁹ La muerte aparece en dos momentos cargada de un campo semántico diferente: el del corte prematuro de la vida de un niño y el del nacimiento de una expectativa tras el sacrificio del líder. Se pasa del sepelio en un cementerio a la mistificación del cuerpo del héroe en su marcha triunfal.

La primera secuencia es el entierro del hijo de Miro, muerto porque no tuvieron dinero para pagar la curación. Se abre con un plano sobre los techos de las casas del pueblo con el eje en una calle por donde camina el cortejo fúnebre (foto 60), los niños sentados en las banquetas observan y juegan con una red (foto 61). Sale del pueblo y la cámara lo sigue de perfil en plano completo, pasando al costado de un niño que está volando un papalote (fotos

foto 56

foto 57

foto 58

foto 59

⁷⁹ Carlos Chávez había señalado, con tristeza, que México imitaba a Europa en lo cultural y político. La patria mexicana sólo quedaba resguardada por el comercio pequeño, el del estanco y en el pulque. Lugares que concentraban el vicio de la cultura heredada de los indígenas prehispánicos. El resto de la vida se estaba modernizando por influencias estadounidenses y europeas. Carlos Chávez, “La importación en México”, *La antorcha*, tomo 1, núm. 2, México, 11 de octubre 1924, pp. 3-4.

62 y 63). Se trata de un plano que obliga a pensar en el posible futuro del niño si la miseria no hubiera interrumpido su vida; el cortejo continúa su marcha dentro del cementerio pasando entre las tumbas, un inserto muestra a la madre dolorosa cubierta con un rebozo negro. Se vuelve al cortejo con la cámara plantada entre las tumbas, detrás de una de ellas toma, en primer plano, a la madre con el cuerpo compungido por la pena, al fondo, el ataúd es seguido en primera fila por Miro cargando a otro niño, lo baja para tomar una pala y enterrar a su propio hijo (fotos 64 y 65). Las tomas se alternan entre los rostros llenos de pena de Miro, la madre dolorosa, el niño y los pescadores; el padre se reprocha de no haber podido curar a su hijo y el plano de la cámara se dirige a las nubes de un negro intenso, como presagiando la tormenta.

foto 60

foto 61

foto 62

foto 63

El montaje de esta secuencia estuvo íntimamente relacionado a la representación de la mujer mexicana y a los episodios “Prólogo”, “Maguey” y “Epílogo” del film *¡Qué Viva México!* de Eisenstein dedicados a David Alfaro Siqueiros, José Clemente Orozco y José Guadalupe Posada, respectivamente (fotos 66 y 67). En “Maguey”, filmado en la hacienda de Tetlapayac, la mujer aparece en primer plano, con el rostro cubierto por un rebozo y con un maguey y el cielo nuboso de fondo. Esta imagen fue retomada por *El Universal* para comentar la exhibición de *Tormenta sobre México* (foto 68), en un artículo que destacó la

foto 64

foto 65

foto 68, recorte de prensa, Anónimo, “Una humilde indígena es estrella de cine”, *El Universal*, segunda sección, 28 de abril 1934

foto 66, Epílogo, *¡Qué viva México!*

foto 67, Epílogo, *¡Qué viva México!*

participación de actores no profesionales, en especial de la humilde indígena en el papel de novia en la hacienda, y señaló, también, la influencia del realizador ruso sobre los nacionales que le imitaban. Strand retomó, casi calcó, el mismo montaje de la fotografía para presentar a su propia “dolorosa”.⁸⁰ La madre aparece ante la cámara en un eterno luto: con su mirada triste y baja, muda, con su rostro enmarcado por un rebozo negro sobre la cabeza que sirve de contorno para acentuar la aureola formada por el cielo (fotos 69 y 70). Su participación se reduce a la de un rostro sufriente, que espera en casa a su valiente marido que lucha por su familia; ella no participa en la pesca pero sí del trabajo en su hogar; ella no se queja abiertamente por el dolor de la muerte del hijo, lo esconde en su rebozo y alejada de la gente. Era un llamado a las grandes virtudes de la mujer indígena descritos por Gamio 20 años antes y que trataban de actualizarse siguiendo las pautas del programa socialista.⁸¹ En sus exposiciones se acusaba al capitalismo como la primera causa de la corrupción de las virtudes femeninas, porque el salario del marido ya no era suficiente para mantener a su familia, obligando a su mujer a salir a la calle para buscar trabajo, lo que era aprovechado por los patrones para explotar la mano de obra barata. Por eso, la educación socialista debería formar, por una parte, el sentido colectivo de la mujer y educarla en algunas profesiones laborales conservando, siempre, la naturaleza de sus

foto 69

foto 70

⁸⁰ Anónimo, “Una humilde indígena es estrella de cine”, *El Universal*, segunda sección, 28 de abril 1934, p.8.

⁸¹ “...vive a la vez cerca de la tierra y cerca del cielo, en lo natural y en lo artificial, con la materia y con el alma...si esposa, es apasionada, exclusivista, más o menos celosa; enemiga de todo artificialismo en las relaciones íntimas... cuando es madre, presenta la mujer femenina imperial florón de virtudes y cualidades...el sacrificio por los hijos, no es en ella, sacrificio ni obligación, sino supremo goce...cuando México sea una gran nación, lo deberá a muchas causas, pero la principal habrá de consistir en la fuerte, viril y resistente raza, que desde hoy moldea la mujer femenina mexicana...” Manuel Gamio, *Forjando Patria...*, pp. 129-131.

funciones familiares. Además, debería de arrancar todos los prejuicios religiosos que se le habían impuesto desde la conquista española.⁸² Las descripciones de la mujer mexicana quedaban, de esta manera, definidas por su herencia prehispánica, por su rol en las labores domésticas y por su carácter de objeto al servicio del hombre. Representación tradicional opuesta a los movimientos reivindicativos de emancipación de la mujer proletaria que, según se argumentaba, los principios científicos modernos ya habían probado.⁸³

El ciclo de la muerte en *Redes* se cierra con el asesinato del líder. Miro ha sido llevado a una especie de islote en donde sus camaradas se recuperan de la pelea y él agoniza. El otro grupo, los resignados, han recibido su parte de la paga y también la que correspondía a los otros, pero han ido a buscarlos para dárselas, sin embargo ante el cuerpo, ya inerte de Miro, reflexionan y se unen a la rebelión radicalizando sus objetivos (fotos 71 y 72) :

foto 71

foto 72

foto 73

foto 74

⁸² Anónimo, *La redención de la mujer mexicana por el Ejido*, Publicaciones de la Secretaria de Acción Agraria del PNR, Edición Especial para Campesino, folleto no. 7, México 1934, pp. 45-53.

⁸³ Ameli, "No hay inferioridad de la mujer respecto al hombre", *La prensa*, 16 de julio 1936, pp. 2 y 7.

Miguel: Lo que Miro quería lograr, lo lograremos nosotros, eso fue el principio. Porque cuando tengamos los botes, las redes y el hielo trabajaremos por nuestra cuenta, y habremos ganado.

Zurdo. Eso es, vamos al pueblo,

Miguel: Sí, que la gente vea cómo es la opresión en que vivimos, que se unan a nosotros.

Las trompetas de Revueltas que abrieron la esperanza de Miro en su pesca infructuosa se emocionan por la gran unión y el nuevo horizonte de lucha. Los pescadores improvisan una camilla para cargar a Miro y la cámara en contrapicado en plano medio toma dos rostros de frente que portan la parte trasera de la camilla con los pies del mártir sobresalientes del lecho (foto 73). Aparecen los rostros sufrientes y rabiosos que caminan a los botes seguidos por todos los pescadores, los planos van de los musculosos remeros al agrupamiento de embarcaciones que se ven a babor y a estribor de la del líder. Los contrapicados sobre el

foto 75

foto 76

foto 77

nuevo líder marcan el tono de desafío, y un plano tomado desde la proa, no apunta ya a los pescadores, sino a un primer plano de la punta del bote enfilada hacia las casas del puerto (fotos 74, 75 y 76). En segundo término, aparece el horizonte del mar y el pueblo que se avizora: Los pescadores se acercan a reclamar justicia, pero ya todos unidos. A continuación, corte y nuevo cuadro sobre las olas del mar con una superposición de la imagen de los nuevos líderes (foto 77). Con un plano de las olas rompiendo incesantemente contra la playa finaliza la película.

La recreación iconográfica de la secuencia se identifica con la lucha social y política. Los realizadores de *Redes* recurrieron, por tanto, a dos fuentes que recordaban la propuesta socialista: la primera es la pintura mural de David Alfaro Siqueiros “El entierro del obrero” de 1923 en la Escuela Nacional Preparatoria. El mural, que no se pudo concluir, debería ser un homenaje a la muerte del líder socialista Felipe Carrillo Puerto, el féretro, adornado en su cubierta por la hoz y el martillo soviético, es portado por tres dolorosos indígenas que

foto 78

foto 79

foto 80

lloran la muerte. La imagen fue fotografiada para incluirla en el libro de Anita Brenner (foto 78).⁸⁴ Eisenstein había montado el mismo ritual mortuario en el “Prólogo” de *¡Qué viva México!* (fotos 79 y 80) y en *El Acorazado Potemkin* de 1927 (fotos 81 y 82). Precisamente de ésta última Strand imitó algunos elementos de la secuencia rumbo al puerto y las manifestaciones de apoyo de las embarcaciones. En ella los planos toman el mismo ángulo desde la proa del barco enmarcado por el mar y el horizonte.

Las referencias a los capítulos ya comentados de *¡Qué Viva México!* recuerdan la influencia estética de la concepción vanguardista que, apenas tres años antes que *Redes*, “representa a México como un mundo contrastado y violento, de muchas continuidades y pocos cambios, muy cerca del mundo primitivo, sea en lo sensual o en lo brutal, con habitantes dotados de una crueldad que, no obstante, no pierden su inocencia”⁸⁵ mas con el matiz de la modernidad que cambia su estado salvaje por el de la movilidad civilizatoria, de ahí los llamados a la incorporación iconográfica de *El Acorazado Potemkin*.

La propuesta iconográfica y narrativa de estas dos secuencias es producto de la importación de un modelo fílmico y programa político que quería implantarse en México. Siqueiros, por ejemplo formaba parte del grupo de intelectuales que habían viajado a Rusia para instruirse en la doctrina soviética y había centrado su concepción de la modernidad en mostrar la imagen del progreso industrial socialista y la del futuro tecnológico del arte.⁸⁶

Foto 81

foto 82

⁸⁴ Ver la Imagen 73 en Anita Brenner, *Idols Behind Altars*, Hartcourt, Brace and Company, USA, 1929, entre páginas 256-257.

⁸⁵ Julia Tuñón, “Sergei Eisenstein y Emilio Fernández, constructores fílmicos de México. Los vínculos entre la mirada propia y ajena”, *Filmhistoria*, vol. XII, núm. 3, 2002.

⁸⁶ Francisco Reyes Palma, “Arte funcional y vanguardia...”, p. 15.

Las autoridades mexicanas no solo estuvieron de acuerdo y autorizaron la importación del modelo de representación cultural que era congruente con sus propuestas políticas, sino que además lo financiaron directamente a pesar de renegar públicamente del *européismo* mexicano.⁸⁷

Strand promulgaba su arte con un compromiso social reivindicador y decía ser ajeno a la explotación de los objetos retratados. Al contrario, pretendía capturarlos como parte de su misma realidad.⁸⁸ Sin embargo, no pudo abstraerse, ni negar, el momento político y la realidad cotidiana. Tuvo que reconocer la religiosidad -como lo hizo Eisenstein- de la población y filmar los ritos católicos del entierro y de la devoción ante la cruz. Aspectos considerados por el programa modernizador de la revolución como pruebas del fanatismo primitivo de la población y afrentas contra la eficacia de la educación socialista.⁸⁹ Además, explotó a sus sujetos fotografiados, tal como sucedió con Susana Ortiz Cobos, la madre del hijo fallecido y única mujer del filme, quien, el día en que Zinnemann y Strand tenían que rodar el sepelio del hijo, había sido golpeada en la realidad por su marido y su rostro expresaba la tristeza de la situación, la cual era la expresión buscada por los artistas. Es decir, la mujer sirvió de objeto a los fines del fotógrafo.⁹⁰ Este ejemplo funciona como

⁸⁷ El propio Bassols había hecho unas declaraciones en el Anfiteatro de la Escuela Nacional Preparatoria el 30 de marzo de 1925 para anunciar su cruzada contra la importación de modelos ajenos a la cultura nacional y contra la concepción de inferioridad del mexicano. Narciso Bassols, “Discurso del Lic. Narciso Bassols sobre el momento actual de la cultura”, *La antorcha*, tomo 1, núm. 29, México, 18 de abril 1925, pp. 8-9.

⁸⁸ En algún momento Strand comentó, “Yo siempre he sentido mi relación con la fotografía y la gente como algo serio, y he intentado de dar algo al mundo y no explotar a nadie en ese proceso”. Krippner en su investigación da validez a esta afirmación por considerarla sincera, sin embargo, ha detectado el matiz de las palabras de Strand, quien era consciente del juego de poder que otorga la fotografía al fotógrafo por la distancia cultural que lo separaba de sus objetos fotografiados, remarcablemente en el caso de México. James Krippner y Alfonso Morales, *Paul Strand in Mexico...*, p. 35.

⁸⁹ Germán Lizt Arzubide en su apología a la educación socialista la definió: “la religión tiende actualmente a adormecer la conciencia de los trabajadores para beneficio de los grandes burgueses... Dios, es, pues, un producto de la ignorancia, del miedo y la debilidad.” Germán Lizt Arzubide, “Escuela socialista”, *Izquierdas*, núm. 19, 19 de noviembre 1934.

AGN, Fondo Presidenciales, Lázaro Cárdenas, expediente 533.3/42.

⁹⁰ En una entrevista en 1937 después de la exhibición del film en Estados Unidos, Strand explicó la escena: “One fine morning, when she had been beaten up by her husband, we decided to shoot the sequence. [. . .]

I couldn't prevent the beating—I assure you it was done in private, behind my back—and there was no harm in taking advantage of it, was there? We needed this sequence. We had rehearsed it innumerable times. The girl, whom I picked merely for her looks, was stolid, cold, unimaginative.

evidencia de las tensiones culturales de la época, si bien el programa de Bassols y Cárdenas tenía intenciones de justicia social, el proyecto de Strand vio confrontadas sus ambiciones de artista e ideales políticos a la realidad del mundo rural mexicano, aún lejano de la imagen moderna tan buscada.⁹¹

Esta propuesta de interpretación de la revolución y de formación identitaria, utilizó una idea de modernidad nacional que retomaba a los indígenas como la fuente primigenia del nacionalismo mexicano pero actualizándolos; el gobierno reconocía la tensión entre el indígena y la modernidad y terminaba por proponer la unión de clases, ya no de castas, en un proyecto iconográfico de modernismo nacionalista. Imagen que sería representada en la Feria Internacional de París de 1937. México construyó un Pabellón Funcionalista de estilo *avant-garde* cosmopolita como prueba de sus objetivos pragmáticos (inversión y turismo), y lo revistió con su producto más cosmopolita, *La Revolución Mexicana* con su ambiente cultural y social. Así, el pequeño edificio Funcionalista construido en Trocadero, expuso, además del recordatorio vernáculo al indigenismo prehispánico, una gigante escultura de un campesino dotado de una hoz y un trabajador con un martillo.⁹²

La representación de la modernidad nacional, por medio de herramientas culturales como el cine y la fotografía, chocaba con la realidad del país y con los modelos de los vanguardistas, quienes seguían alimentando la formación de la mística revolucionaria: la ejecución del programa económico y político de la revolución, la reivindicación del indígena y la superación de los complejos identitarios del mexicano. Sufrían una reformulación iconográfica y discursiva gracias a la intervención de un grupo de artistas que tuvieron los medios de difusión cultural oficiales a su alcance por un periodo no mayor de cinco años. Su propuesta dejó marca en la representación de la revolución pero con una narrativa distinta. *Redes* podría ser, para resumir, un síntoma del “malinchismo” de la década de los 30, cuando el nacionalismo cultural de la época parecía reconocer su impotencia creadora porque, en palabras de Monsiváis, “fuimos y somos un pueblo

But on the morning when she had been smacked, she had just the right expression. She was terribly unhappy, poor thing. She looked as though she had lost her dearest friend. That was just what I wanted and we made the sequence.” James Krippner y Alfonso Morales, *Paul Strand in Mexico...*, pp. 93-94.

⁹¹ James Krippner y Alfonso Morales, *Paul Strand in Mexico...*, p. 94.

⁹² Mauricio Tenorio-Trillo, *Mexico at the World's Fairs...*, p. 237.

invadido que, al defenderse y establecer la Independencia, desprecia a quienes no supieron corresponder con gallardía a la nacionalidad del futuro”.⁹³

Es importante recapitular por qué he resaltado este aspecto en el análisis fílmico. La revolución mexicana retomada por las manifestaciones culturales se estuvo actualizando constantemente en la búsqueda de una definición iconográfica y discursiva que la convirtiera en una tradición nacional y en un acontecimiento legitimador, sin embargo, a pesar de las corrientes culturales que la abordaron, subyacían en ellas unas líneas culturales transversales del “carácter del mexicano” que estaban siendo “analizadas” por los filósofos e intelectuales de la mexicanidad. De ellas he retomado hasta este momento dos, el salvajismo y la inferioridad.

⁹³ Carlos Monsiváis, “La malinche y el malinchismo”, en Margo Glantz (coord.), *La Malinche, sus padres y sus hijos*, Taurus, México, 2001, p. 190.

6. LA REVOLUCIÓN VICTORIOSA. *¡ASÍ ES MI TIERRA!*

6.1. EL TRIUNFO DE LA REVOLUCIÓN

Apenas terminan los créditos de la película, aparece, en un gran plano a contraluz y entre sombras, una vista de la columna de soldados que atraviesan el campo al atardecer (foto 1). La imagen sitúa el desfile de las tropas. En la siguiente toma, en plano medio frontal, aparecen el general y el licenciado, a la cabeza de la columna, montados en sus caballos; el del general no se está quieto y da respingones como si tuviera prisa de aventajar a los demás y llegar a su destino (foto 2). Lo que le pasa al caballo del general es que ha reconocido “sus lares”, según responde el licenciado a la pregunta tramposa del general hecha con afán de exhibir la ignorancia de su compañero en los asuntos del campo. El caballo, lo mismo que su jinete, están contentos de volver a su “querencia”, confiesa el jefe. En la contratoma se ve un pueblecito en lo bajo del valle, aparecen algunas casas y el templo con su gran campanario que empieza a repicar ante la inminente llegada de los revolucionarios (fotos 3 y 4). Los fundidos entre cada cuadro, alternado entre la extensa columna de soldados caminando por el campo y los más adelantados ya terminando de cruzar el pueblo, van marcando la temporalidad del avance de las tropas y la extensión de las tierras de la hacienda y del pueblo. El pueblo está decorado para la ocasión, los paneos a mitad de la calle exponen a la muchedumbre que se arremolina mostrando la algarabía de la recepción y a los soldados repartiendo saludos por todos lados (fotos 5 y 6). Los insertos de imágenes en primerísimos planos sobre los rostros, sin sonido directo, de pobladores acentúan el ambiente festivo. Las tropas cruzan el pueblo y atraviesan el pórtico de la hacienda del general en donde los esperan sus peones, las muchachas y el administrador. El

Foto 1

Foto 2

general desmonta e inmediatamente comienza a saludar a su gente y se emociona ante la cantidad de mujeres que le hacen la corte en el pasillo de entrada de la casa grande y el lambiscón saludo de *Cantinflas* (fotos 7 y 8). El general ha regresado, con su tropa, a sus tierras para pasar unas vacaciones después de cuatro años de revolución.

La secuencia es la entrada de la película *¡Así es mi tierra!* dirigida por Arcady Boytler en 1937. La estrategia para construir el tiempo y el espacio de la hacienda es casi un calco de la de Fernando de Fuentes en *El Compadre Mendoza*. En la cinta de 1933 los soldados marchan rumbo a la casa grande de la hacienda para surtirse, comer, beber y bailar durante una noche. Ambas historias suceden en plena revolución. Sin embargo, el ambiente y el carácter de los personajes son diferentes. Los de de Fuentes están cansados de la lucha, arrastran los pies y los rifles, los generales van para abastecerse de armas, el hacendado hace negocios y los peones acasillados responden a las necesidades de su patrón. Por su parte, los de Boytler son recibidos por el administrador de las tierras del propio general,

Foto 3

Foto 4

Foto 5

Foto 6

montan a caballo, están seguidos, de lejos y a pie, por sus soldaderas siempre sonrientes que cargan hasta con el perico; les espera una temporada de descanso, de fiesta, de comida, de bebida y de bromas.

Algunas secuencias más adelante se ve como, en el patio de la hacienda, el general conversa con su licenciado cuando escucha unos gritos de dos mujeres. Su lugarteniente, Procopio, las empuja por los arcos del patio y las dirige hacia al general. Los cinco personajes están dentro de cuadro, la cámara los toma de perfil, a la manera de una carpa de teatro. Procopio las acusa de querer robar una gallina que esconden bajo el chal. Las soldaderas dicharacheras, sonrientes y coquetas tratan de justificarse ante su jefe mayor: “¿Por qué te llevabas esa gallina que no es tuya?” –pregunta el general- , “¿pos de quién entonces, ya con la bola ni se sabe?” –responde la soldadera-, “ese animal es mío, vamos a ver ¿por qué te lo llevabas?” La razón es que el *Juan* de una de ellas tiene calenturas desde la marcha y está débil. Ella ha tenido que portarlo mientras que la otra le ha llevado la jaula con el perico, a quien por cierto, le ha enseñado un “montón de malas palabras”. El general y el licenciado se conmueven por el valor de las mujeres que siguen y cuidan a sus hombres

Foto 7

Foto 8

Foto 9

Foto 10

todo el tiempo. “Está bien, que te den todas....también las ponedoras”, ordena el bonachón del general a Procopio. Las soldaderas se van alegres ante la mirada extasiada del licenciado por el ejemplo de bravura de ellas y la justeza de su jefe (foto 9 y 10).

La secuencia hacía referencia a dos películas. Por una parte, *Redes* planteaba la lucha de clases y la defensa de la comunidad: el cacique era el poseedor del capital y sometía a los pescadores a sus decisiones manteniéndolos en la miseria. Los pescadores se unían para enfrentársele y demandar el precio justo por su trabajo o la libertad de disponer de sus productos promoviendo la importancia del trabajo y la distribución comunitaria. Boytler era consciente de la incongruencia e incompatibilidad del mundo cultural con la propuesta política que solo hablaba de “sindicatos, socialismo, proletariado, frente único de trabajadores y huelgas” mientras que en la calle y en la prensa se anunciaba la Lotería

Foto 11 recorte de prensa, Anuncio, “lotería nacional”, *Excélsior*, 15 de noviembre 1934.

Foto 12 recorte de prensa, Anuncio, “lotería nacional”, *Excélsior*, 19 de noviembre 1934.

Nacional como el camino más rápido para hacerse rico (fotos 11 y 12).¹ Luego, *Allá en el Rancho Grande*, realizada por Fernando de Fuentes y exhibida el mismo año que *Redes*, 1936, omitía abordar el asunto de la revolución, a cambio, exponía las delicias de la vida campirana en la hacienda siempre que se tuviera un patrón generoso y justo. La secuencia de apertura de la cinta de de Fuentes –comentada anteriormente– ayuda a explicar la referencia. El patrón de la hacienda y su hijo entran a la casa grande tras haber recibido a sus peones que vuelven de la labor. El padre ha explicado el amor que debe profesar por esas “pobres gentes” y la importancia de ser justo. Están caminando en el patio cuando una campesina, completamente alterada, viene a su encuentro para darles la noticia de la agonía de su comadre, entonces le pide ayuda al patrón para el entierro y para el cuidado del niño huérfano. El patrón le da dinero, la mujer se retira y el padre da otra lección a su futuro heredero: “pobres gentes, con esto ve aprendiendo hijo mío como el dueño de un rancho tiene que ser para sus pobres peones padre, médico, juez y a veces hasta enterrador.” La cinta de Boytler no se va a involucrar en las polémicas políticas sobre el socialismo. Se va a preocupar por respetar la posesión de la tierra. El indígena va a retomar su talante exótico con su vestimenta, su andar de *a brinquito* y su servilismo, contrario a la monumentalización de *Redes*. Si de Fuentes se cuidó de recrear el ambiente de la hacienda con un patrón propiamente dicho y sin abordar directamente el asunto de la revolución, Boytler, a un año de distancia, va a permitirse fundir el personaje del general revolucionario victorioso con el del rancharo hacendado justiciero.

¡Así es mi tierra! fue una película que cantó la exuberancia del victorioso proyecto revolucionario. El nacionalismo cultural promovido por Vasconcelos se había preocupado por reestablecer el orden y recuperar el hispanismo heredado en México. Diego Rivera en

¹ Entrevista de Matías Maltrot, “Así es Arcady Boytler”, *Todo*, 25 de febrero 1936, en ACN, Expediente E 00331, Arcady Boytler:

“En una ocasión, paseando con Boytler en automóvil, él me decía, entre sonriente y serio –con esa dualidad tan característica del que ha sido siempre un buen actor– y poniendo en sus palabras el calor y el color de su media lengua: ‘Este México es un país interesante. No oigo hablar sino de sindicatos, socialismo, proletariado, frente único de trabajadores y huelgas...’

Boytler interrumpió la frase, que yo esperaba escuchar completa. En su defecto, Boytler detuvo bruscamente el coche, frente a ‘el caballito’, y alzando la vista, la fijó en un luminoso anuncio de la Lotería Nacional. Yo le imité. El anuncio decía ‘¡Hágase Rico!’ . Una sonrisa irónica bailoteaba en los labios de mi amigo. Con unas cuantas palabras y un ademán Boytler había sintetizado toda la contradictoria realidad de nuestro México...”

sus murales *Reparto de tierras* y *La muerte de un campesino* había comenzado a darle plasticidad al optimismo de los discursos oficiales. Gerardo Murillo -*Dr. Atl*-, con su jicarismo, lo mismo que los dibujos de Adolfo Best Maugard, eran parte del programa nacionalista que buscaba en el folclor del pueblo los elementos para representar la legitimidad de la revolución y de los gobiernos victoriosos. El teatro de añoranza porfirista, el grupo de los *Siete Autores* y el de los *colonialistas* intentaban rescatar los buenos modales, la moral y las jerarquías, aunque reconociendo la incorporación del folclor popular. El teatro de revista, de las carpas, se abastecía de las formas populares y funcionaba como periodismo de actualidad. Se integraban los corridos revolucionarios a estas piezas teatrales actuales para crear el ambiente histórico. Los indígenas eran mitificados y tratados con exotismo en la literatura, en la pintura, en la prensa y en el teatro. La comedia ranchera, género en el que se incluían las cintas del mismo tono que *¡Así es mi tierra!*, se alimentó de estas fuentes para llevar al cine una interpretación de la revolución que se desentendía de la amarga crítica *mendezista* y de los reclamos justicieros *redesianos*. La cinta apareció cuando la discusión por la definición del proyecto socialista de Cárdenas ya había confesado que no habría invasión rusa, es decir, el presidente había mostrado que no se instauraría un régimen comunista en México. El DAPP se estaba encargando de controlar la publicidad oficial y de desmentir esos malentendidos. La cinematografía nacional había arrancado su etapa industrial debido, en parte, al éxito de *Allá en el Rancho Grande* y al fracaso taquillero de *Vámonos con Pacho Villa* mostrando a los productores el rumbo para abordar la actualización de la revolución.

6.1.1. *La trama: la comicidad y el mal de amores del general*

La cinta está armada a base de sketches. En 1916 un general (Antonio R. Frausto) de la revolución – no se sabe de qué bando aunque se entiende que es del victorioso, por tanto, debe ser carrancista- decide regresar, con su tropa, a su pueblo y hacienda para disfrutar de unas vacaciones en la paz del campo después de haber pasado cuatro años en la bola. Su llegada es anunciada por las campanadas del templo que advierten la gran recepción que le espera a él y a toda la columna victoriosa. En la noche, el *Tejón* (Mario Moreno *Cantinflas*), que es el metiche del pueblo y viejo amigo sincero del general, le lleva

serenata con trío al recién llegado. Procopio (Manuel Medel) es el lugarteniente del general y se da cuenta, entre broma y broma, de lo encajoso del cariñoso cantante.

Al día siguiente se organiza la gran fiesta de bienvenida. A ella vendrán todos los amigos y conocidos del pueblo, tanto los influyentes como los campesinos. El patio estará decorado con papelitos colgados en el techo, mesas con manteles; habrá cerveza, pulque, mezcal y tequila; las ollas de barro rebosarán de mole, arroz, huevos y tortillas; la música de mariachi y los duetos con un repertorio de canciones mexicanas animarán la fiesta. Entre los convidados estará Isabelita, la hija de uno de los principales del pueblo, de quien el general se enamorará sin saber que ella tiene novio. Esa noche, el Tejón se topará con Procopio, y entre ellos nacerá un cómico pleito por el amor de la soldadera Chole. Además, el compadre del general comenzará a urdir un motín para deshacerse del general y del licenciado antes de que ocupen los puestos importantes de poder en el ayuntamiento.

Ya con las tres tramas planteadas, el film se desarrolla en diferentes sketches que hacen avanzar la resolución de los conflictos. Los paisajes del campo y del patio de la hacienda, envueltos por la música vernácula, acompañarán el decantar de las historias. El licenciado funcionará como el testigo y la conciencia de ellas, mientras que Procopio será la voz informante. Isabelita huirá con su novio Filomeno. El general desesperado mandará a sus soldados para capturarlos y regresarlos a fin de matar al novio y darse gusto con la muchacha. Sin embargo, ayudado por los consejos de su civilizadora conciencia, el licenciado, decidirá perdonarlos y dejarlos en libertad. Al compadre le dará una lección usando el ejemplo de un gallo al que él ha alimentado pero que le muerde la mano y decide torcerle el pescuezo. De esta manera, deja en evidencia estar al tanto de la traición que se le prepara y de la firmeza de su poder. El Tejón y Procopio se disputarán el amor de Choluta en una graciosa corrida de toros de la cual ambos saldrán mal parados. Al final, el general decide regresar a la revolución porque en su pueblo no pudo descansar como quería y para olvidarse de su desventurado amor. Además, ha comprendido que el campo es solo bueno para personas simples que no tienen maldad y no han conocido más mundo. Él, por el contrario, es más feliz en la bola. Sus tierras se las deja encargadas a su fiel administrador. El Tejón, montado en una mula, se irá a la bola para seguir en el mitote imitando lo que alguien le dijo y se hará amigo de Procopio, porque “por qué vamos a pelearnos Procopio,

somos mexicanos, somos hermanos... menos por una mujer, mire cholita, usted y yo...y échese un trago por nuestra amistad”. La fiesta se terminó, las tropas retoman su andar, la revolución está casi concluida y la paz del campo está intacta.

6.1.2. *La exhibición del musical de Boytler*

Hacia 1937 la crítica cinematográfica parecía seguir reconociendo a Boytler gracias a su cinta *La mujer del puerto*. La incorporación de las expresiones vanguardistas para contar una trágica historia incestuosa, a partir de la adaptación de una novela de Guy de Maupassant, había convencido a los críticos de que se trataba de la primera obra de arte cinematográfica de la naciente industria mexicana. Bien que el tema y las formas no fueran “puramente” mexicanas, la película convenció por su pintura del México incorporado a la vida moderna. Pero Boytler dedicaría sus esfuerzos durante esa década a desarrollar otro tipo de cine, el de la comedia musical. De tal manera que los directores de mayor prestigio eran Juan Bustillo Oro y Fernando de Fuentes, mientras que Boytler había quedado relegado a una segunda línea junto a Miguel Zacarías y Gabriel Soria.²

Arcady Boytler nació en Moscú en 1895 y partió al exilio en 1917 para comenzar una travesía europea haciendo teatro y cine. En Berlín, entre 1920 y 1922, realizó algunos filmes mudos, *Boytler contra Chaplin* y *Boytler contra el aburrimiento*, que dieron muestras de su gusto por la comedia y la música. Después se mudó a América, estuvo trabajando en Argentina, Chile, Perú y Estados Unidos. Se enteró que Serguei Eisenstein estaba en México filmando su proyecto *¡Qué viva México!* y decidió ir a buscar trabajo a su lado. De esta forma consiguió incorporarse y aparecer en el episodio la *Fiesta* durante la escena de la corrida de toros como parte del público. A partir de entonces residió en

² Noe Lautario, “Cinefonías”, *Novedades*, 25 de febrero 1936, citado Eduardo De la Vega Alfaro, *Arcady Boytler (1893-1965). Pioneros del cine sonoro II*. U. de G. / Centro de Investigación y Enseñanza Cinematográfica /CONACULTA /IMCINE, México, 1988, p. 87.

México, junto con su esposa Lina Boytler, dedicándose a la industria cinematográfica como director de películas y propietario de salas.³

Tras la partida de Eisenstein, Boytler se incorporó al teatro de revista mexicano y filmó el cortometraje *Un espectador impertinente* que mezclaba teatro y cine y en el que él era, a la vez, el actor de la cinta y de la pieza. Se trataba de que durante la proyección de la película un espectador increpaba la historia desde su lugar, molestando a los demás espectadores, y terminaba por aparecer en la pantalla. Ese mismo año -1932- filmó el mediometraje *Mano a mano* que se tiene como una de las primeras muestras del género ranchero folclórico. En 1935 abrió su sala de cine Cinelandia, enfocada a exhibir y apoyar la producción de cortos y largometrajes cómicos, musicales y animados. Quería alcanzar al público infantil y cubrir un género desatendido por las productoras nacionales e internacionales. Con este principio realizó la película *El tesoro de Pancho Villa* (1935) y el corto *Revista musical* (1934). La primera fue un *western* basado en la figura del caudillo y de la revolución como el motor para una historia de amor y aventuras de unos rancheros en busca del legendario tesoro que Villa habría escondido en algún sitio en su huida al norte del país, tras las derrotas sufridas por los carrancistas. Su corto musical retomó las formas del teatro de revista y contrató a Agustín Lara para que interpretara los números de las canciones *Viviré para ti* y *La cumbancha*, filmados en escenografías que reprodujeron el Teatro Politeama. Este trabajo había estado precedido de un documental formado por tres cortos (*Las pirámides de la Luna y el Sol*, *Xochimilco* y *La pesca de la mantarraya*) que se llamó *Joyas de México* (1933). En él dejó prueba de su gusto por las formas humanas y los paisajes aprendidos de su experiencia con Eisenstein. Los críticos del cine reconocieron su esfuerzo por filmar el folclor nacional, incluso, una hoja publicitaria de 1938 afirmó que los pintores Diego Rivera y el Dr. Atl calificaban a Boytler como “el paisajista cinematográfico de México”.⁴ Boytler era, para entonces, el descubridor de actores como Arturo de Córdova y Víctor Manuel Mendoza, incluyendo, por supuesto, sus hallazgos de 1937, Manuel Medel y Mario Moreno *Cantinflas* (su primera aparición en el cine la había hecho en *No te*

³ Para datos biográficos ver los trabajos de Eduardo De la Vega Alfaro, *Arcady Boytler (1893-1965)*... y María Luisa López-Vallejo y Emilio García Riera, “Arcady Boytler”, *Cine*, vol. 2, núm. 16, mayo 1979, pp. 121-128.

⁴ Eduardo De la Vega Alfaro, *Arcady Boytler (1893-1965)*... p. 96.

engañes corazón -Miguel Contreras Torres, 1937- mas su personaje no era el principal y seguía anclado en el estilo del teatro chico).⁵

El 13 de junio de 1937 comenzó el rodaje de la primera cinta producida por la Cinematográfica Internacional S.A. (CISA) de Felipe Mier, filmada en los Estudios México Films, fotografiada por Víctor Herrera, con argumento de Enrique Uthoff y dirigida por Arcady Boytler: *¡Así es mi tierra!* Se contrató a las estrellas del cine de la revolución, Antonio Frausto y Luis Barreiro, e incorporó a los cómicos *Cantinflas* y Medel para dar vida a unos personajes creados según las bases del teatro de revista. Además, se encargó a Ignacio Fernández Esperón *Tata Nacho* la composición de las canciones, entre ellas, la del título homónimo a la película, *¡Así es mi tierra!*⁶

La premier privada del 11 de septiembre se dedicó a las autoridades, artistas y críticos de cine. Pero fue el 15 de septiembre –conmemoración de la independencia nacional-, en el cine Palacio de la ciudad de México, el día del estreno público con una velada de gala

Foto 13 recorte de prensa, Anuncio, “¡Así es mi tierra!”, *Excelsior*, 15 de septiembre 1937.

Foto 14 recorte de prensa, Anuncio, “¡Así es mi tierra!”, *Excelsior*, 15 de septiembre 1937

⁵ En los anuncios de la cartelera cinematográfica de *No te engañes corazón*, Cantinflas aparecía en penúltimo lugar de los créditos. En cambio, el cómico Eduardo Vivas, su compañero de andanzas, era la imagen de presentación del filme. Anónimo, “Anuncio No te engañes corazón”, *Excelsior*, 23 de junio 1937, pp. 6 y 7. Anónimo, “Anuncio No te engañes corazón”, *Excelsior*, 26 de junio 1937, p. 6.

⁶ ACN Expediente A00223, *Así es mi tierra*.

(fotos 13 y 14).⁷ La cinta fue exhibida esa misma noche en Pachuca, Toluca, Tamaulipas, Veracruz, Monterrey, San Luis Potosí y Puebla. Los insertos publicitarios en la prensa escrita la colocaban compartiendo cartelera junto a los Conciertos para trabajadores de la Orquesta Sinfónica de México y al éxito cinematográfico estelarizado por Fred Astaire y Ginger Rogers, *Pies de Seda*.⁸ En la prensa, los anuncios de más de media plana mostraron fotos fijas de la escena de la fiesta mexicana para aprovechar el contexto patriótico.⁹ Duró dos semanas en la cartelera del cine Palacio. La CISA montó una intensa campaña publicitaria, desde inicios de mes, incluyendo insertos en la prensa con fotos de escenas, entrevistas con los actores, grandes desplegados con el cartel oficial y organizó una serie de serenatas por la ciudad capital. Las serenatas se daban a tres señoritas de buena familia por noche: en la mañana un representante de CISA las visitaba para comunicarles el evento; de las siete a las once de la noche un camión, adornado con flores y multitud de focos, recorría

Foto 15 recorte de prensa, Anónimo, “Un baile en Así es mi tierra”, *El Universal*, segunda sección, 10 de septiembre 1937.

Foto 16 recorte de prensa, Anónimo, “Donde comenzaron las serenatas de la película Así es mi tierra”, *El Universal Gráfico*, 18 de septiembre 1937.

⁷ Anónimo, “Hoy será la exhibición privada de *¡Así es mi tierra!*”, *Excelsior*, 11 de septiembre 1937, p. 2.

⁸ En los carteles promocionales aparecía la lista completa de salas y ciudades en donde exhibiría la película. Ver, por ejemplo, Anónimo, “Anuncio *¡Así es mi tierra!*”, *El Universal*, tercera sección, 5 de septiembre 1937, pp. 10 y 11

⁹ Anónimo, “Una gran noche mexicana en el cine”, *Excelsior*, segunda sección, 15 de septiembre 1937, p. 1.

las calles de la ciudad hasta llegar a la casa de la afortunada; los cantantes eran los mismos intérpretes de la película, los tríos Las Calaveras y Tariácuris, Las cantadoras del Bajío, Los niños cancioneros Curripipis y el Mariachi Vargas.¹⁰ El clímax de la campaña fue la noche del estreno en el mismo cine Palacio, en donde se organizó un programa para enmarcar el pase de la cinta. A las cinco de la tarde, “con la sala repleta...y hacemos constar que la empresa no distribuyó ningún pase para esta ocasión”, comenzó el desfile de los cantantes que participaron en las serenatas, luego la exhibición de la cinta, posteriormente la presentación de todos los actores. *Cantinflas* fue el maestro de ceremonias y *Tata Nacho* el musicalizador, y para cerrar con broche de oro los festejos conmemorativos, el himno nacional a las once la noche cantado por Mercedes Caraza, Juan José Martínez Casados y un coro de *chinas* y *charros*.¹¹ Los días que siguieron al estreno, *Medel* y *Cantinflas* continuaron apareciendo en las exhibiciones haciendo sketches cómicos con chistes basados en el folclor y carácter del mexicano (fotos 15 y 16).¹²

La cinta apareció en un momento de efervescencia del género ranchero, cómico y musical.¹³ El éxito de *Allá en el Rancho Grande* marcó una fórmula de éxito taquillero. *¡Así es mi tierra!* estuvo en competencia directa con *Amapola del camino* de Juan Bustillo Oro, actuada por Tito Guizar (*Allá en el Rancho Grande*), Andrea Palma (*La mujer del puerto*) y el cómico de carpa Leopoldo *chato* Ortín.¹⁴ Ésta tuvo su estreno dos días más

¹⁰ Anónimo, “Las serenatas de *¡Así es mi tierra!*”, *El Universal*, segunda sección, 7 de septiembre 1937, p. 9

¹¹ Anónimo, “*¡Así es mi tierra!* estrenose con éxito sin precedente y conquisto nutridos aplausos”, *Excélsior*, 16 de septiembre 1937, p. 14. Anónimo, “Esta noche se exhibe el film *¡Así es mi tierra!*”, *El Universal*, 15 de septiembre 1937, p. 14. Anónimo, “Donde comenzaron las serenatas de la película *Así es mi tierra*”, *El Universal Gráfico*, 18 de septiembre 1937, p. 15. Anónimo, “El 15 de septiembre se estrena *¡Así es mi tierra!* en el cinema palacio”, *Excélsior*, 13 de septiembre 1937, p. 8.

¹² Anónimo, “Segunda semana triunfal de *¡Así es mi tierra!* en el cinema palacio”, *Excélsior*, 23 de septiembre 1937, p. 10.

¹³ En 1937 hubo 38 producciones mexicanas, diez de ellas se instalaron en ranchos. En 1938 hubo 57, de las cuales 15 fueron melodramas rancheros. Gustavo García y Rafael Aviña, *Época de oro del cine mexicano*, Clío, México, 1997, p. 14.

¹⁴ La publicidad anotaba: “Pero repetimos, la comparación sólo cabe con “*Amapola del camino*”, porque esta película igual que aquella otra -*Allá en el Rancho Grande*- finca su éxito en su argumento y no en las canciones y los personajes cómicos.

Margarita Mora tiene una bella voz y es desenvuelta, Tito Guizar canta canciones muy bonitas y Leopoldo “el Chato” Ortín sigue como un gran cómico, además Andrea Palma tiene el papel dramático de la obra.”

Anónimo, “*Amapola del camino*”, *El Universal*, 12 de septiembre 1937, p. 11.

tarde que la de Boytler en el Teatro Alameda. Los publicistas de ambas cintas se disputaron los titulares más espectaculares en la prensa y el derecho a portar los títulos de ser la más “mexicana”, “alma nacional”, “cómica” y “costumbrista” (foto 17). *Ora Ponciano* de Gabriel Soria, *Jalisco nunca pierde* de Chano Urueta y *Las Cuatro Milpas* de Ramón Pereda, del mismo género, acababan de ocupar las cabeceras en la cartelera de la prensa y todavía en ocasiones se colaba una pequeña estela para anunciar algún pase en salas. Sin embargo, estas últimas no habían contado con un elenco tan consolidado para avasallar las salas en los festejos patrios septembrinos ni con un productor de fuertes recursos –*Amapola del camino* tuvo, incluso, desplegados en color-. Además, la de Boytler había utilizado a actores cómicos que eran bien conocidos en el teatro y en la radio y a otros identificados como líderes de la cinematografía nacional. *Cantinflas* y Medel, desde 1935, habían encabezado las carteleras del teatro *Follies Bergere* de la ciudad de México en una competencia por el mejor cómico de teatro de revista -Roberto Soto y Joaquín Pardavé eran sus competidores directos -. Un año más tarde, *Cantinflas* aparecía como el actor principal en la revista *San Lázaro el Milagroso* en donde incluía números musicales con temas de moda, introducidos a manera de “cortinas” para dislocar el argumento de la pieza.¹⁵ El humor del personaje de Cantinflas era típico de vodevil y, por supuesto, del teatro popular potenciado ahora por el cine sonoro, muy en la línea del gag verbal representado por los hermanos Marx en Estados Unidos. Frausto y Barreiro, por su parte, en el cine, eran las estrellas de los dramas revolucionarios dirigidos por de Fuentes, Boytler y Urueta. De esta manera, sus nombres funcionaban como anzuelos publicitarios.¹⁶

Anónimo, “La apoteosis del cine nacional se efectuará al estrenarse en el Alameda Amapola del camino”, *Excelsior*, segunda sección, 16 de septiembre 1937, pp. 1-2. Anónimo, “Anuncios ¡Así es mi tierra! y Amapola del Camino”, *Excelsior*, 18 de septiembre 1937, pp. 6-7.

Anónimo, “Amapola del camino”, *La prensa. Revista dominical*, 12 de septiembre 1937, p. 13.

¹⁵ Armando de María y Campos, *El teatro de género chico...*, pp. 365-367.

¹⁶ Anónimo, “Cantinflas y Medel en su duelo a muerte”, *El Universal*, 12 de septiembre 1937, p. 10. Entre febrero y marzo de 1936 el crítico de cine Luis Cardoza y Aragón en su columna “la pantalla” de la revista *Todo* realizó una encuesta sobre cine nacional. Entrevistó a Chano Urueta, Bustillo Oro, Manuel Álvarez Bravo, Agustín Jiménez, Celestino Gorostiza, Josefina Escobedo y Arqueles Vela para pedirles una lista y explicación de las mejores y peores películas, y actores y actrices del cine mexicano, así como su opinión en torno a las carencias y aspiraciones de la industria.

El consenso de las mejores películas fue para *Janitzio* y *Redes*, en segundo lugar estuvieron *La mujer del puerto*, *El prisionero 13*, *La familia Dressel* y *Humanidad*. Y entre los actores fueron seleccionados Fernando, Domingo y Julián Soler, Antonio Frausto y Alfredo del Diestro.

Luis Cardoza y Aragón, “En la pantalla”, *Todo*, 11 de febrero 1936, pp. 30-31.

La crítica, por tanto, reconoció la estructura del teatro de variedades que relegaba la importancia del argumento y se abocó en subrayar, como primera característica, el bello costumbrismo y los detalles filmados por Boytler con, decía Xavier Villaurrutia, “habilidad y muy a menudo maestría”. El dicho crítico apuntó: “Sucede que en lo que en toda obra normal debería ser la base de sustentación, pasa en este film a un plano sin importancia. Me refiero al argumento que tal y como está expuesto no sólo carece de originalidad, sino que está relegado –acaso por ello mismo- a un segundo término.”¹⁷ Pero a la crítica esto no le importaba, al contrario, agradecía que el argumento fuera plano y blanco, sin más pretensión que divertir al espectador contando finos chistes y mostrando el folclor de la provincia.¹⁸ El paisaje, la comida, la bebida, la música, los vestidos, los hablarses, en fin, el folclor mexicano había conseguido ser captado por la visión del ruso. La pintura de “la vida de los pueblos en la provincia tranquila y risueña” de Uthoff, el argumentista, había acertado en sus referencias del “alma mexicana”.¹⁹ Los personajes del catrín, del ladino, del licenciado, del ayudante y del general correspondían, según los críticos, a la realidad vivida

Foto 17 recorte de prensa, Anuncios, “¡Así es mi tierra! y Amapola del Camino”, *Excelsior*, 18 de septiembre 1937.

Luis Cardoza y Aragón, “En la pantalla”, *Todo*, 17 de marzo 1936, pp. 28-29.

¹⁷ Xavier Villaurrutia, “¡Así es mi tierra!”, *Hoy*, núm. 32, 2 de octubre 1937.

¹⁸ Anónimo, “Mercedes Soler en el cine”, *El Universal*, 9 de septiembre 1937, p. 9. Anónimo, “Las serenatas de ¡Así es mi tierra!”, *El Universal*, segunda sección, 7 de septiembre 1937, p. 9

¹⁹ Anónimo, “Cantinflas y Medel dos héroes de ¡Así es mi tierra!”, *El Universal Gráfico*, 7 de septiembre 1937, p. 21.

durante la revolución y a la propia actualidad.²⁰

Los críticos y los insertos publicitarios mostraron una mayor atracción por los personajes secundarios que por los principales. Las reseñas mencionaban la alegría que los cómicos daban a la trama ranchera, y de paso, muy debajo en sus líneas, recordaban a los actores Frausto y Barreiro. Medel y *Cantinflas* acapararon los comentarios y las fotografías, se les reconocía la frescura y finura de sus chistes, bien adaptados del tablado a los estudios de filmación.²¹ El descubrimiento de la pareja cómica llevó a Boytler a dejar un amplio margen de improvisación a dichos actores y a incluir escenas que no estaban escritas en el guion original. Las secuencias de los chistes urbanos de *Cantinflas*, los excesos gastronómicos de Medel, las constantes réplicas durante la fiesta y la corrida de toros fueron concesiones del director. *Cantinflas* comenzó a ser comparado con Charles Chaplin y el embajador de México en Estados Unidos, Francisco Castillo Nájera, en exhibición especial para él, lo calificó como el mejor cómico de México y quizás del mundo.²² García Riera, en su historia del cine mexicano, considera que Boytler había comprendido la importancia de los actores patíños en las comedias rancheras, por eso invirtió los roles y les otorgó un papel protagónico por primera vez (fotos 18 y 19).²³

“El alma mexicana” estaba en la paz y tranquilidad de la provincia. *Cantinflas* y Medel eran los personajes que la habían acercado al público capitalino. El general era solamente un ornamento para construir la trama romántica, pero los críticos se olvidaron que se trataba de la revolución. Su figura sirvió, más bien, para introducir el carácter noble,

²⁰ Anónimo, “Cantinflas y el catrín”, *El Universal*, 8 de septiembre 1937, p. 9. Anónimo, “Tres tipos muy conocidos”, *El Universal Gráfico*, 9 de septiembre 1937, p. 14. Anónimo, “Próximo estreno *¡Así es mi tierra!*”, *La prensa*, 10 de septiembre 1937, p. 10

²¹ Anónimo, “Cantinflas cuenta un cuento”, *El Universal*, segunda sección, 4 de septiembre 1937, p. 8.

²² Anónimo, “Elogios del doctor Castillo Nájera para la hermosa film mexicana *¡Así es mi tierra!*”, *Excelsior*, segunda sección, 24 de septiembre 1937, p. 1.

²³ Emilio García Riera, *Historia Documental del cine mexicano*, vol. 1, U. de G. México, 1992, p. 152.

caballeroso, machista y salvaje del mexicano.²⁴ Con todos estos ingredientes, la cinta fue una fotografía de la realidad del nacionalismo cultural contemporáneo.

Foto 18 recorte de prensa, Anónimo, “Así es mi tierra presenta en Cantinflas y Medel, la pareja más cómica de la pantalla”, *Excelsior*, 10 de septiembre 1937.

Foto 19 recorte de prensa, Anónimo, “El quince de septiembre se estrenará ‘Así es mi tierra’”, *Excelsior*, 8 de septiembre 1937.

²⁴ Anónimo, “¡Así es mi tierra! Una gran película”, *Hoy*, núm. 29, 11 de septiembre 1937, p. 54. Anónimo, “¡Así es mi tierra! la gran película nacional de éxito creciente”, *Excelsior*, 19 de septiembre 1937, p. 10.

6.2. LA NACIÓN EN UN TEATRO

¡Así es mi tierra! tuvo una segunda edición, quizás realizada por la distribuidora Azteca Films en algún momento después de 1950, a fin de homenajear a *Cantinflas*. Se le quitaron varias escenas musicales y paisajistas para reducirla de diez minutos y se le agregó una nueva presentación de créditos. En lugar del desplegado de nombres y oficios con un paisaje de fondo, se diseñaron caricaturas de *Cantinflas* -ya con su icónico personaje definido- y los títulos aparecieron al frente de éstas envueltos por el pase de las canciones de la película. El montaje de imágenes incluyó un recorrido del sincretismo histórico de la nacionalidad mexicana: a las pirámides prehispánicas y los canales de Xochimilco les seguían los templos coloniales, se llegaba al México moderno con tomas de la recién construida Ciudad Universitaria y, cerraba el circuito, la imagen de la piedra del Calendario Azteca. Bien que la presentación sea posterior a la versión original, este esquema era el propuesto en el “sarape” de Eisenstein y en la historiografía de la época. El sincretismo histórico había permitido la construcción del Estado moderno. La película fue parte de la interpretación de la revolución como un acontecimiento triunfal y festivo por el descubrimiento, o más bien, por la develación del folclor popular y, por tanto, nacional. El programa estatal se había preocupado por investigar la cultura vernácula y los grupos étnicos a fin de reconocer las particularidades del país que pudieran dar coherencia al discurso de la nación moderna. La revolución quedaba, de esta manera, ligada a la formación del nacionalismo y a la implementación de la modernidad. El discurso y la iconografía nacionalista, no exentos de ambigüedades, quedaron registrados en secuencias que dialogaron entre la modernidad, lo vernáculo y el producto final del sincrético mexicano, el pelado.

6.2.1. *El paisaje se nacionaliza*

Termina la fiesta de recepción del general y los invitados se han despedido. El homenajeado cruza unas palabras con Procopio, quien le informa de la traición del compadre, y ambos se despiden para descansar. La escena corta y se abre lentamente con un gran plano sobre un cielo cargado de nubes y la planicie campirana. Es el amanecer, el

licenciado y el general caminan en el patio abierto al campo, se detienen para contemplar el paisaje: “Qué bueno es sentirse aquí, después de tanta bola la tranquilidad. Mire lo que es el tiempo; parecía que el cielo iba a caerse derretido en agua... y nada, ahora ya brilla el sol”, exclama el general, y concluye “lo cierto es que hemos venido a descansar aquí, no se oye ni un ruido ni una voz.” Los planos medios alternan con las grandes y profundas nubes y campos tomados en planos completos, definidos por líneas ondulantes y esféricas, siempre presentes en escena, ya sea como fondo del dialogo o en pantalla completa. Boytler, fiel a su gusto por el folclor, se preocupó por la elaboración de estos momentos, insistentes, en la cinta. Estaba consciente de la importancia de la composición fotográfica y del rol que tanto fotógrafo como director debían de tener en ella.²⁵ Por ejemplo, para esta escena anotó en el guion: “El bello paisaje tranquilo del campo (Mostrar nuevamente el sol apareciendo tras una nube usando película infra-rojo con filtro infra-rojo para realzar los rayos que no percibe el ojo humano y mostrar el campo mitad con el sol y mitad sin él. Disminuir velocidad de cámara para mejor apreciar movimiento de nubes y sombras).”²⁶ El momento de calma y reflexión se interrumpe y termina inesperadamente con la llegada bulliciosa, de Procopio y dos soldaderas peleando por un gallo (fotos 20, 21, 22 y 23).

²⁵ Esteban V. Escalante, “Arcady Boytler un director de fuste”, *Revista de revistas*, 19 de noviembre 1933.

²⁶ ACN, Expediente G00899, guion *¡Así es mi tierra!*, toma 193.

El paisaje en el film es el creador del espacio, del ambiente y del tono. Está acompañado por un cantante y una canción o por una voz enunciativa. Cuando los colores negros y blancos del paisaje entran en escena, la narración se vuelve más dulce, es entonces el momento de calma para el espectador y para los personajes, ambos son llevados a un viaje que les permite sentir la autenticidad y la belleza de México.²⁷ Aspectos que deberían estar envueltos, creía Boytler, en el carácter nacional e hispanoamericano para conseguir expandir el mercado extranjero.²⁸ En *¡Así es mi tierra!* el paisaje reunió los elementos del nacionalismo cultural de la época: la mezcla del discurso victorioso revolucionario, el folclor mexicano y la esperanza de la modernización. El espectro de la

Foto 20

Foto 21

Foto 22

Foto 23

²⁷ Boytler declaró: “México cuenta con lugares admirables para ser fotografiados en el celuloide y después exhibidos en la pantalla, como ningún otro país del mundo. Soy un enamorado del paisaje mexicano, porque habla directamente al espíritu y la sugerencia del ambiente es encantadora, sutil.” Adolfo Padilla Mellado, entrevista con Arcady Boytler, 23 de octubre 1936, citada por Eduardo De la Vega Alfaro, *Arcady Boytler (1893-1965)*... p. 92.

²⁸ Esteban V. Escalante, “Arcady Boytler un director de fuste”, *Revista de revistas*, 19 de noviembre 1933.

revolución se desdibujó en el paisaje folclórico; la hacienda de *El Compadre Mendoza* era un reducto de paz para las escapadas de los generales, pero la guerra y la muerte no dejaban espacio para contemplar el paisaje; el mar y la playa de *Redes* no son un sitio de goce, de ocio o descanso, son la fuente de sobrevivencia y el objeto de la lucha entre pescadores y caciques. La hacienda del general, en cambio, reúne el folclor y la modernidad: al campesino en los campos y al patrón al cuidado de ellos, de la producción y de su persona.

El paisaje era la tierra, el cactus de maguey, las grandes mesetas, los cielos nubosos las haciendas, los patronos, los militares, los campesinos y los sacerdotes. Los peones que trabajan la tierra eran la pureza de la raza mestiza e indígena, eran la base de la nación y la fuente de la autenticidad nacional. La pintura hecha por José María Velasco, por los literatos y exploradores del siglo XIX y, finalmente, por los muralistas reveló a México a través de los paisajes y el folclor, aunque con objetivos diferentes.²⁹ Los cuadros de

Velasco buscaban, en los paisajes, mostrar las particularidades del país con respecto a otras naciones. Por su parte, los muralistas querían servirse del arte como un vehículo ideológico y exponer el espíritu de grandeza de la revolución.³⁰ La obra de Anita Brenner, *Idols Behind Altars*, preocupada por rescatar la cultura vernácula mexicana y su interpretación en los artistas contemporáneos, incluyó en sus hojas dibujos del campesino en su ambiente natural, sobre los surcos, y de la campiña mexicana con sus montañas (fotos 24 y 25). La fotografía de la pintura *Landscape Morelos*, de Jean Charlot, era una muestra de la percepción del paisaje por los

Foto 24 Anita Brenner, imagen 65

²⁹ Leopoldo Moreno, “La nacionalidad del arte”, *La antorcha*, tomo 1, núm. 12, 20 de diciembre 1924.

³⁰ Carlos Monsiváis, “Notas sobre cultura popular en México”, *Latin America Perspectives*, vol. 5, no. 1, 1978, p. 103.

artistas (foto 26). En primer plano una indígena, de largas trenzas, observa la profundidad de un grupo de colinas, que ocupan tres cuartos del cuadro, y muy al fondo un sesgo del cielo con nubes.³¹ Eisenstein y Eduard Tissé en *¡Qué viva México!* utilizaron la iconografía de estos pintores para meterla en el cine a modo de personaje.³² Tomaron fotografías de la meseta central y planos detalle de magueyes armonizados por las nubes en un cielo blanco y negro. El montaje de sus escenas tuvo un doble juego, por una parte eran la cara opuesta al programa modernizador revolucionario y por la otra eran recursos iconográficos en la formación del nacionalismo.

El hecho de situar el paisaje en lugares precisos, el centro-oeste de México, en los ranchos y en los rostros de indígenas y mestizos, reducía las opciones para abastecer el imaginario colectivo de lo que era la nación. Ella no estaba en el desierto, ni en el mar, ni en las montañas del norte, ni en las selvas del sur, mucho menos en las urbes; ella era la meseta con sus volcanes y sus colinas, y en ocasiones, sus restos arqueológicos. El paisaje,

Foto 26 Anita Brenner imagen 99

Foto 25 Anita Brenner imagen 66

³¹ Ver las fotografías a los dibujos de Jean Charlot (imagen 99), Carmen Foserrada (imagen 65) y Abraham Ángel (imagen 66), Anita Brenner, *Idols Behind Altars...* pp. 232, 240 y 304.

³² Aurelio de los Reyes, "Informes de Adolfo Best Maugard al jefe del Departamento...", pp. 162-172.

visto de esta manera, era una prueba de la iconografía que se definía ya nacional y que planteaba el problema de la modernidad. Así en 1934 el Dr. Atl montó, en el mercado de la Merced de la ciudad de México, una exposición de paisajes del altiplano pintados por él (foto 27). Mantenía, como lo había hecho Charlot y Eisenstein, la perspectiva de profundidad con formas curvilíneas y esferoides de las montañas, de los lagos (el de Texcoco) y los volcanes, acentuando sus colores en el azul de los cielos. La exposición era prueba del compromiso de los artistas revolucionarios por acercar el arte al pueblo de quien, se decían, formaban parte: “este ensayo yo lo hago para mi peladaje de la Mercé y para las gentes que se interesen realmente por las grandes expresiones del arte”.³³ Los bares y cantinas se hacían eco del *jicarismo* para atraer turistas extranjeros y nacionales en busca de un ambiente cosmopolita y a la vez mexicano, como en el bar *La cucaracha* con su barra de cocteles americanos, con su pista para bailar tap o escuchar la *music band* y sus muros decorados con paisajes de Michoacán y Xochimilco acompañados por sus

Foto 27 Domínguez Bello, “La exposición del Dr. Atl”, *Ilustrado*, 11 de enero 1934.

Foto 28 Fragmento de los murales del bar. Anónimo, “México se divierte”, *Hoy*, núm. 33, 9 de octubre 1937

³³ Domínguez Bello, “La exposición del Dr. Atl”, *Ilustrado*, 11 de enero 1934, pp. 27 y 39.

festividades y personajes típicos (foto 28).³⁴

La promoción de lugares turísticos del altiplano central mexicano se centró en subrayar las maravillas de los paisajes naturales que ahora podían ser apreciados fácil y rápidamente gracias a la construcción de nuevas carreteras para automóviles.³⁵ El desarrollo hotelero y comercial de los nuevos centros turísticos, con sus atractivos templos coloniales y los mercados de indios, era posible gracias al atractivo entorno natural. Las campañas nacionalistas, desde 1931, pugnaron por el desarrollo de productos turísticos con capital nacional para frenar la invasión extranjera que ya controlaba la industria minera y petrolífera.³⁶ Los insertos en prensa retrataron sitios pintorescos como Xochimilco,

Foto 29 recorte de prensa, Anónimo, "Rincones bellos de México", *Excélsior*, sección de rotograbado, 19 de julio 1931

Foto 30 recorte de prensa, Francisco Díaz Morales, "Ixtapan de la sal", *Hoy*, 6 de marzo 1937

³⁴ Anónimo, "México se divierte", *Hoy*, núm. 33, 9 de octubre 1937, pp. 58-59.

³⁵ La apertura de la carretera México-Laredo, en julio de 1936, provocó expresiones jubilosas de la modernidad nacional consecuencia del programa revolucionario. El país se abría a nuevos ritmos de la economía mundial y mostraba a millares de automovilistas, potenciales turistas, las maravillas de su naturaleza. Ver el número especial, "México inaugura la más bella y la mejor de sus carreteras", *Excélsior*, pp. 1-12 y en tercera sección pp. 1-10, 1 de julio 1936.

³⁶ V. D. Báez, "El Nacionalismo, el turismo y el hospedaje", *Excélsior*, primera sección, 25 de junio 1931, pp. 5 y 9.

Morelia, Pátzcuaro, las pirámides de Teotihuacán, Cuernavaca y el valle del Estado de México (foto 29).³⁷ El pueblo de Ixtapan de la Sal, a 132 kilómetros al sur de la capital del país en el valle de la sierra del Hospital, era promovido por lo pintoresco de las veredas que lo comunicaban con otras pequeñas poblaciones aledañas y la variedad de panoramas que “gracias al automóvil, el turista siempre encontrará cosas nuevas que admirar” (foto 30).³⁸ Cabe recordar que una de las funciones del DAPP era la propaganda turística a través del impulso gubernamental de los medios masivos de comunicación.³⁹ El cine, por supuesto, aparecía en un lugar predominante por su difusión de imágenes de lo exótico y pintoresco.⁴⁰ El periódico *Excélsior* organizó entre 1936 y 1937 un concurso de fotografías de los paisajes nacionales (fotos 31 y 32). En su sección de rotograbado publicaba los paisajes tomados por turistas y amantes de la fotografía. En las colaboraciones aparecían las colinas, los volcanes, los picos de montañas, los cielos de grandes nubes y los lagos de Pátzcuaro o los canales de Xochimilco, los patios interiores de haciendas y conventos.⁴¹ Las viñetas que enmarcaban las imágenes, pintorescas o folclóricas, anunciaban eventos de la capital como los bailes del *Mexico City Country Club* (foto 33).⁴² La profundidad de los planos en formas curvilíneas, las tomas a contraluz del sol y los reflejos en las aguas,

Foto 31 Anónimo, “De nuestro concurso de fotografías”, *Excélsior*, 13 de junio 1937

Foto 32 Anónimo, “De nuestro concurso de fotografías”, *Excélsior*, 5 de septiembre 1937

³⁷ Anónimo, “Rincones bellos de México”, *Excélsior*, sección de rotograbado, 19 de julio 1931, pp. 2 y 3.

³⁸ Francisco Díaz Morales, “Ixtapan de la sal”, *Hoy*, 6 de marzo 1937, p. 57.

³⁹ Querido Moheno, “El turismo y el DAPP”, *Excélsior*, 6 de septiembre 1937, pp. 5 y 6.

⁴⁰ Manuel Maples Arce, “Proyección de México”, *El Universal*, 24 de noviembre 1934.

⁴¹ Anónimo, “De nuestro concurso de fotografías”, *Excélsior*, sección de rotograbado, 13 de junio 1937, p. 1. Anónimo, “De nuestro concurso de fotografías”, *Excélsior*, sección de rotograbado, 5 de septiembre 1937, p.1. Anónimo, “De nuestro concurso de fotografías”, *Excélsior*, sección de rotograbado, 19 de septiembre 1937, p.1. Anónimo, “De nuestro concurso de fotografías”, *Excélsior*, sección de rotograbado, 26 de septiembre 1937, p.1.

⁴² Anónimo, “De nuestro concurso de fotografías”, *Excélsior*, sección de rotograbado, 19 de julio 1936, p.1.

remitían a las pinturas del Dr. Atl y de Charlot o a las vistas de Eisenstein.

El campesino y el charro quedaron también incluidos dentro de la iconografía del paisaje. Ambas figuras se fundieron en el ícono del hombre de campo: las charreadas, el torero, el caballo, la vestimenta, la comida y bebida y los modos de andar fueron elementos agregados a la naturaleza. Con las campañas nacionalistas se impulsó el reconocimiento del charro como el producto más nacional y se colocaron como los protectores de la economía y la cultura mexicana. Para 1937 el rancho, la hacienda y el charro eran el paisaje nacional y un producto turístico. Las agrupaciones exigían respeto para la tradición de la charrería tanto en su manifestación deportiva como en su modo de vida, la cual era el alma y la historia de la nación (foto 34).⁴³ Se organizaron visitas a los ranchos en donde los turistas pasaban un día de vida del ranchero. En los fotoreportajes de páginas completas se mostraban los panoramas generales y luego los acercamientos, por ejemplo, al cabrito al pastor y a los brindis con curado de tepache entre un charro y un ciudadano turista (fotos 35 y 36).⁴⁴ El coche, que debería circular por las carreteras, el charro ícono de la mexicanidad y el paisaje de la nación, sintetizado en los volcanes y montañas, se unificaba en una iconografía del programa revolucionario para exponer la legitimidad de la modernidad y el respeto a la tradición.⁴⁵

Foto 33

⁴³ José Álvarez del Villar, “La andante charrería”, *La prensa*, 1 de abril 1934, p. 2.

⁴⁴ Anónimo, “Con los rancheros”, *Hoy*, núm. 21, 17 de julio 1937, pp. 29-32.

⁴⁵ Anuncio, “Ford”, *Excelsior*, sección de rotograbado, 1 de julio 1936, p.1.

¡Así es mi tierra! hizo eco de dicha representación del folclor. Dos secuencias, vinculadas por sus personajes, fundieron al paisaje natural con el campesinado. La primera arranca con un gran plano de conjunto. En ella se ve a los campesinos sembrando, tirando la semilla, los arados jalados por los bueyes se cruzan en el cuadro para dar movilidad al fondo de un cielo lleno de nubes en diversos tonos. Siempre la redondez y profundidad de las nubes. Se escucha suavemente, como un sollozo, la melodía *¡Así es mi tierra!* En seguida, en un fundido, llegan al cuadro, en plano medio contrapicado, *Cantinflas* y Luis G. Barreiro. Se quedan inmóviles frente a la cámara, son parte del paisaje pero lo dotan de

Foto 34 AGN, Fototeca, Fondo 52/9, Charros y Chinas, 1935-1946.

Foto 35 recorte de prensa, Anónimo, "Con los rancheros", Hoy, núm. 21, 17 de julio 1937.

Foto 36 recorte de prensa, Anónimo, "Con los rancheros", Hoy, núm. 21, 17 de julio 1937.

un tono, de la pena y del sufrimiento del mexicano (fotos 37, 38, 39 y 40):

- Qué triste es la canción del ranchero, licenciado. - dice Cantinflas.
- Siempre triste aunque pretende cantar alegría. -responde.
- Y concluye Cantinflas- Es que han sufrido mucho, no se crea usted.

El mismo escenario lo ocupa, algunas secuencias después, el propio general. Al pueblo llegó vestido de general revolucionario, para la fiesta se puso el elegante traje de charro y de patrón de la hacienda, y ahora, echando la semilla en los surcos está de pantalón y camisa blanco con sombrero de paja, de campesino. Los planos se repiten, contrapicado sobre el personaje y las nubes de fondo (foto 41). Siempre las nubes.

El cine estilizó el paisaje y le creó una iconografía sofisticada. No es una vista cinematográfica inocente o el retrato objetivo de la naturaleza. Se asiste a la manipulación de ángulos, tonos y planos apoyados por una puesta en escena. El resultado es la síntesis de elementos vernáculos en una representación de la nación. El paisaje retomó el modelo de

Foto 37

Foto 38

Foto 39

Foto 40

vistas realizado por Eisenstein pero dentro de un discurso que reclamó los rasgos de sufrimiento e inferioridad descritos por los filósofos de la mexicanidad y exaltó la presencia de un programa modernizador en el campo. Ya no se expone la grandiosidad de la raza indígena ni la oposición binaria entre tradición y modernidad del “tapete” *eisensteiniano*. Tampoco se trata de un paisaje natural puro y sin mancha humana, como el pintado en el siglo XIX. En su lugar se pinta uno que incorpora las masas para hacerlas participes de la nacionalidad.⁴⁶ Es la granja del imaginario colectivo con función nacionalista: “Imaginario detrás del cual se disimula...el proyecto ideológico coherente de conservar por la ruta de la granja idealizada el recuerdo de una sociedad rural tranquila.”⁴⁷ La idealización de la vida campestre inalterable y el tiempo de la contemplación exalta, paradójicamente, la imagen urbana de cambio continuo, la falta de tranquilidad, característica de la modernidad.

Foto 41

⁴⁶ Anne-Marie Thiesse, *La créations des identités nationales. Europe XVIII-XIX siècle*, Editions du seuil, France, 2001, p. 189.

⁴⁷ Edouard Lynch, *Dans les fermes de notre enfance*, Editions EPA/Hachette-livre, France, 2007, 12.

6.2.2. La música mexicana. Serenatas, tríos y mariachis o conciertos en Bellas

Artes

La secuencia entre *Cantinflas* y el licenciado en los surcos sembrados del campo y el gran cielo nuboso estuvo arropada por la canción *Así es mi tierra*, interpretada por el trío *Las calaveras*. El grupo musical aparece en la misma secuencia, en un segundo plano, vestido de campesino y sentado en mitad del campo, fundido en el decorado del paisaje. La letra de la canción es el acompañante tonal del dialogo de los personajes: “Así es mi tierra: abundante y generosa, ay, tierra mía, cómo es grato tu calor. Así es mi tierra: tiene el pecho adolorido. Así es mi tierra: disimula su dolor.” La escena sirve de reposo, se liga a la trama únicamente por su ambiente pero no interviene en su progresión (fotos 42 y 43). Es decir, son escenas que producen “una detención de la acción para crear una atmósfera sentimental o una caracterización del estado de ánimo del personaje”.⁴⁸ El espectador tiene un momento de descanso propicio para pasear su mirada en los detalles y su oído para mecerse por la tonadita. El fondo musical, la conversación, el caminar y las miradas de los personajes, junto a las tonalidades de las remarcadas nubes, destilan un aroma nostálgico y triste. Los críticos de la película se degustaron en estos aires de caballerosidad y nobleza creados por la música: “¿Qué diremos de las canciones de Tata Nacho? Frescura en los motivos, propiedad en los momento escénicos, sabor mexicano en alto grado, melodías pasionales, en resumen muy bellas. Los conjuntos se han cuidado con verdadero tino, las escenas de amor entre la Soler y Martínez Casado, muy sugestivas...”.⁴⁹

Foto 42

Foto 43

⁴⁸ Vicente Benet, *El cine español. Una historia cultural*, Paidós, España, 2012, p. 102.

⁴⁹ Anónimo, “¿Así es mi tierra! la gran película nacional de éxito creciente”, *Excélsior*, 19 de septiembre 1937, p. 10.

Las serenatas de la película, en cambio, apoyan el desarrollo de la trama, perfilan los caracteres de los personajes, sus afinidades y enemistades. Las serenatas, afirmaba el musicólogo Rubén M. Campos, eran una tradición amenazada por la radio, el cine y los ritmos de la vida moderna. En los quiscos y plazas de las poblaciones, principalmente, los domingos, las orquestas y bandas de la región ofrecían conciertos a la luz de la luna, en las “noches frescas” y purísimas de los pueblos. La población las aprovechaba para cruzar saludos o entablar amistades. A veces, eran grupos de amigos que se juntaban, tarde por la noche o en el alba, para llevar “gallo” a su doncella, que por decencia no podían pretender sin las barreras de una reja de ventana o las alturas de un balcón. Esta quietud y placer espiritual estaba desapareciendo por la potencia de los nuevos medios de difusión importadores de ritmos extranjerizantes.⁵⁰ En *¡Así es mi tierra!* se recuperó esta tradición para someterla a los ritmos del cinematógrafo y se convirtió en el principal anzuelo

Foto 44

Foto 45

Foto 46

Foto 47

⁵⁰ F. González Guerrero, “Las serenatas y los gallos de antaño”, *El Universal Gráfico*, 13 de diciembre 1933, pp. 7 y 9.

publicitario. Tres serenatas se reparten cinco canciones insertadas en las funciones descritas por Campos pero sazonadas con el toque picaresco que los ritmos de la modernidad debían permitir: la primera con *Cantinflas* acompañando a Nicanor (Luis Ureña), “el tonto” del pueblo, que corteja a la señorita. El trio *Tariácuris*, tomado en el ya clásico perfil de los músicos ensombrerados, canta dos canciones, *Serenata* y *Otra vez* (fotos 44 y 45). Los versos de la primera son representativos de la historia de amor y pasión desesperada contada por las serenatas: “A través de las sombras, vendré hasta tu ventana, con la dulce pregunta, que te hace el corazón. Levántate ángel mío, ya viene la mañana, a buscar el milagro, de nuestra comunión. Ya viene la mañana, perfumada de flores, rimando los anhelos de nuestro corazón.” La segunda serenata, durante la misma noche tras el fracaso del cortejo, se hace bajo el balcón del general recién llegado. Los *Tariácuris* cantan *El general* y *Cantinflas Ay cocol*. El tono desafinado, de este último, y sus coplas picaras

Foto 48

Foto 49

Foto 50

Foto 51

provocan, finalmente, la salida del homenajeado (fotos 46, 47, 48 y 49). La tercera es la del enamorado (J. José Martínez Casado) a la señorita, su novia. Sentado en el banquillo del jardín, con guitarra en mano y chiflidito de acompañamiento, canta *La chata*, que mezcla lo pícaro con lo romántico transgrediendo las normas del recato social citadas por Campos (fotos 50 y 51):

Yo le he de hacer el amor aunque no qu'era, no por fea, ni por bonita, ni por buena. Solo quédate chatita pos por ahí dicen que las chatas son rebuenas pa'l amor. Que a las chatas nos les gustan las caricias que no sean la expresión de la ternura. Yo le juro mi chatita que en mis besos, hay ternura y hay cariño y hay pasión. Ya verás sino es verdad lo que le digo, cuando juntos al amor nos entreguemos, un besito, dos besitos, tres besitos. Y la gloria con sus ángeles verás.

Los artistas y teóricos de la música mexicana moderna coincidían en ubicar lo popular como la expresión de la nación. En el campo y en el campesino, y no en la ciudad, se encontraba el espíritu de la nación. Las serenatas, en las románticas noches de la provincia, la tristeza del campo y las alegrías de sus fiestas eran la voz del alma del pueblo. Rescatar, recuperar y actualizar la música prehispánica, colonial, decimonónica y moderna era una urgencia primordial si se quería superar el estado de imitación extranjerizante y cumplir con los principios revolucionarios.⁵¹ En el tema y la fuente popular estaban de acuerdo. La

⁵¹ Ponce decía “las influencias extranjeras han pasado por el tamiz de nuestra vida, de nuestro clima, de nuestra esclavitud y ha florecido en cantos melancólicos creados por campesinos y provincianos románticos, pues las canciones populares no nacen nunca en las grandes ciudades”. Manuel M. Ponce, *Nuevos escritos musicales...*, pp. 19 y 26.

Carlos Chávez la identificó como la manifestación “de la tierra” al arte del campo. “La música de la tierra fue inevitablemente haciéndose lugar, poco a poco, apareciendo en los teatros, en las ferias y regocijos populares de la ciudad, hasta que, en el siglo XIX, los mismos maestros de música que cultivaban en México la ópera, entonces en todo su apogeo, y el género ‘brillante’ de concierto, reconocieron o adaptaron también la belleza y encanto de los ‘aires nacionales’”. AGN, Fondo Carlos Chávez, Escritos Caja 4, vol. 2, expediente 25, “El nacionalismo en América latina”, 1936. Blas Galindo hizo un listado de las características del arte popular que sintetizó de la siguiente manera: “El arte popular es un exponente del carácter del hombre campesino... La música popular es un elemento que el hombre tiene para comunicarse con los demás. Por medio de ella desahoga sus penas, sus pasiones, cantando algunas veces por una alegría colectiva... Debemos observar que el lugar propicio para que germine la semilla de la música popular, es allá en el campo, es en ella donde la población rural vive sin las preocupaciones del hombre de la ciudad. Por esta razón es un arte sencillo, lleno de frescura, sin complicaciones técnicas.

división aparecía al momento de clasificar y separar lo vulgar de lo poético y la alta de la baja cultura. Adjudicar el título de “música mexicana” implicaba definir otro elemento más de la nacionalidad. Para la década de los treinta tres corrientes se disputaban la hegemonía de representar la mexicanidad a través de la música en congruencia con los principios de la revolución. *El Compadre Mendoza* estaba musicalizado por corridos revolucionarios, sones y vales, *Redes* era una composición de Silvestre Revueltas y *¡Así es mi tierra!* tenía todas las canciones escritas por Fernández Esperón *Tata Nacho*. Tres formas que reclamaban el nacionalismo musical desde diversas estrategias, en ocasiones enfrentadas.

Manuel M. Ponce (foto 52) se había convertido, desde la primera década del siglo XX, en el precursor del resurgimiento de la música popular con sus investigaciones y composiciones. Con su trabajo, *Estudio sobre la música mexicana* y sus conferencias en la ciudad de México entre 1910 y 1912, abordó el estudio del nacionalismo musical mexicano.⁵² Él se había preocupado por meter a la canción mexicana en los “salones de una sociedad que sólo admitía música extranjera, romanzas italianas, arias de ópera.”⁵³ Así, comenzó a recuperar el folclor para realizar una propuesta académica de nacionalismo musical apoyándose en el rescate de las

Foto 52 recorte de prensa, Anónimo, “El jurado previo del gran certamen de autores y cancioneros regionales “cómo canta la provincia”, *El Universal Gráfico*, 8 de septiembre 1937

...

Nuestra música nacionalista debe contener un elemento que la caracterice como nuestra u que la haga distinguirse de la de otros países. El conocimiento de este elemento está contenido en nuestra música popular por ser allí donde encontramos los primeros rasgos peculiares de nuestra música mexicana ya que en ella se refleja el alma de nuestro pueblo campesino.” AGN, Fondo Carlos Chávez, Música mexicana Caja 1, vol. 1, expediente 5, documento Blas Galindo, *Nuestro Nacionalismo Musical, tesis de maestro en composiciones*, diciembre 1944, pp. 22-23 y 66.

⁵² AGN, Fondo Carlos Chávez, Escritos Caja 4, vol. 2, expediente 25, “La tesis nacionalista de Ponce, 1911”, noviembre 1936.

⁵³ Manuel M. Ponce, *Nuevos escritos musicales...* p. 25.

formas populares y su uso en composiciones de canciones románticas en vales y orquestaciones. Los corridos, los sones, las coplas, las leyendas y los instrumentos musicales formaban parte de sus pesquisas que tenían por fin último el de revalorar la cultura mexicana en el mundo moderno. El corrido representaba la forma narrativa de la canción popular, herencia del romance español. Su estructura se había actualizado para ponerse al servicio de la propaganda estatal, así el teatro y el muralismo de Rivera lo habían recuperado para narrar odas del triunfo revolucionario (ver por ejemplo, *El corrido de la revolución* o *El corrido del agrarista*). Su popularidad se había extendido al norte de país cruzando la frontera norteamericana para contar las novedades de la política nacional.⁵⁴ Sin embargo, para Ponce la música era incapaz de transmitir ideas sino solo sentimientos, de ahí la universalidad y subjetividad de su lenguaje.⁵⁵ Por eso el corrido ocupaba un lugar especial entre las formas vernáculas musicales, porque eran historias más o menos verdaderas cargadas de mensajes políticos. La música mexicana debería difundirse por la radio, el cine y otros medios tradicionales, siempre y cuando ésta fuera digna de rescate y no vulgaridades de “subido color erótico” o cursilerías o, peor aún, imitaciones de ritmos, como los vales que por su lentitud “fingen falsa elegancia” o los nerviosos ritmos norteamericanos “patrimonio exclusivo de los negros”. Pedro Henríquez Ureña en una conferencia de 1929, *Música popular de América*, advertía, lo mismo que Ponce, de los peligros de confundir la música popular –refugiada en el campo- de la música vulgar. Él se preocupaba por explicar la diferencia entre ambas: la popular era de formas “claras, de dibujos concisos, de ritmos espontáneos” mientras que la música vulgar era redundante y hecha con desechos de la poesía culta, “los rayos de plata de la luna, los labios rojos de coral, la ardiente pasión, la mente loca o imitan torpemente las ingenuidades del pueblo”.⁵⁶ En fin, tenía que excluirse del repertorio nacional todo lo que encerrara “una lamentable regresión”.⁵⁷ El trabajo de Ponce, si bien había sido una revelación popular y fuente de

⁵⁴ Eduardo Matos Moctezuma, *Pedro Henríquez Ureña y su aporte al folklore...* p. 123.

⁵⁵ Rafael Heliodoro Valle, “Dialogo con Manuel M. Ponce”, *Universidad*, tomo 1, núm. 2, marzo 1936, p. 33.

⁵⁶ Eduardo Matos Moctezuma, *Pedro Henríquez Ureña y su aporte al folklore latinoamericano*, El Colegio Nacional, México, 2008, pp. 80-81.

⁵⁷ Manuel M. Ponce, *Nuevos escritos musicales...* pp. 44-47.

El crítico musical Baltasar Dromundo publicó, de agosto a diciembre, una serie de 14 artículos para señalar a los culpables de la crisis musical mexicana. Estados Unidos, influenciado por los negros,

inspiración -criticaba Chávez citando la obra *El folklore y la música mexicana* de Rubén M. Campos- había tan solo servido para estilizar los temas folclóricos componiendo música rapsódica.⁵⁸ Su investigación y recolección no se había concretizado en tesis que permitieran abordar la realización musical sino en una producción de composiciones personales. Además, Ponce reconocía como popular mexicana la música de criollos y mestizos desconociendo, incluso negando, la música indígena de México. El nacionalismo de Ponce -siguiendo todavía a Chávez- se definía por clases sociales y públicos cultos y vulgares. Es decir, hacía el distingo entre la obra de los “grandes maestros y la música popular”, aunque con la posibilidad de crear “una obra folklorista en México, esto es, el aprovechamiento del arte popular para las composiciones de los músicos cultos”.⁵⁹ Su música insertó el folclor en un texto culto, formado por arquetipos de música mexicana que ya eran esperados por el público.⁶⁰ La película *El Compadre Mendoza* presentó una música mexicana sin exaltaciones patrióticas. Funcionó como un decorado de fondo para facilitar la ubicación social o racial de los personajes: los vales para los salones de los patrones de las haciendas y los corridos y sones para el campesino y el soldado raso. De esta manera, su propuesta narrativa e iconográfica era coherente con la tendencia de reconocer el movimiento revolucionario incluyendo al pueblo en las representaciones nacionales pero conservando los márgenes sociales.

Foto 53 recorte de prensa, Anónimo, “Hoy en la noche es el concierto de la sinfónica”, *Excelsior*, 9 de junio 1936

carente de una cultura auténtica y culta, era la principal fuente de la vulgaridad en México. Baltasar Dromundo, “La crisis de la canción mexicana”, *Excelsior*, 3 de diciembre 1934, pp. 5 y 7.

⁵⁸ AGN, Fondo Carlos Chávez, Escritos Caja 4, vol. 2, expediente 25, “El nacionalismo en América latina”, 1936.

⁵⁹ AGN, Fondo Carlos Chávez, Escritos Caja 4, vol. 2, expediente 25, “La tesis nacionalista de Ponce, 1911”, noviembre 1936. AGN, Fondo Carlos Chávez, Escritos Caja 4, vol. 2, expediente 25, “Consecuencias del movimiento de 1911”, noviembre 1936. Carlos Chávez, “La tesis nacionalista de Ponce, 1911”, *El Universal*, 9 de diciembre 1936.

⁶⁰ Roberto Kolb, “Apropiación y ruptura: Revueltas frente a los nacionalismos”, en Roberto Kolb y José Wolffer (edit.), *Silvestre Revueltas. Sonidos en rebelión...* p. 152.

La propuesta musical de Silvestre Revueltas (foto 53) y Carlos Chávez (foto 54) recuperaba el folclor -con matices entre ellos mismos- para introducirlo en composiciones de aspiraciones universales -modernistas según las estructuras de Igor Stravinski y Claude Debussy- y reclamas políticas.⁶¹ En las composiciones de Chávez, la mexicanidad aparecía en forma de citas, es decir, eran lapsos en que se reconocían los tonos y ritmos populares dentro de una estructura armónica ordinaria. Revueltas trabajó también en el afán vernáculo, sin embargo, él no se sirvió de lo popular como una citación nacionalista, sino que lo introdujo en la estructura de su composición creando el efecto de rupturas estridentes. Las orquestaciones de Revueltas dotaron a ciertos instrumentos, trompetas principalmente, el rol de imitar los sonidos de las fiestas y músicas populares. Un aparador para observar la diferencia entre estos compositores son “Sinfonía india” de Chávez y “Janitzio” de Revueltas.⁶² La propuesta de ambos huía del efecto *jicarista* cultural. Al igual que el grupo de los *Contemporáneos*, priorizaron la creación artística a las urgencias nacionalistas pero sosteniendo el

Foto 54 recorte de prensa, Miguel Ángel Mendoza, “Habla el maestro Chávez. La música educadora de multitudes”, La semana cinematográfica, núm. 4, 11 de septiembre 1948

⁶¹ Para el señor Kahan, con Silvestre Revueltas México entró de lleno en la geografía del mundo: “Hay otros compositores mexicanos, pero no encontraron la expresión diáfana como algunas veces la encuentra Revueltas. Así, al mismo tiempo que una reacción de las escuelas activas surge la música modernista, que puede llevar la representación de México en el mundo. Porque una de las condiciones de una gran obra musical, es que siendo universal en los sentimientos, sea genuina; mientras más universal es una obra de arte, más raigambre tendrá en orígenes nacionales.” Anónimo, “Una conferencia sobre el nacionalismo en la música”, *El Universal*, 17 de abril 1934, p. 8.

⁶² “Lo que para Chávez es sólo un recurso estético, para Revueltas es la misma vida, un sentimiento a través del cual trató de ‘proletarizar’ su música a través del influjo de la energía musical popular, sin citar sus temas... Revueltas no está tratando de hacer música mexicana en la connotación pintoresca del término, por el contrario, su música se muestra directa, simple y contundente.” Peter Garland, *Silvestre Revueltas*, Alianza Editorial, México, 1994, pp. 38-39 y 54.

compromiso de la lucha política y social.⁶³ El estreno de *Janitzio*, el 8 de diciembre de 1933 en la temporada de la OSM bajo la dirección del propio Revueltas con un programa de mano escrito por él mismo, fue muestra de la ironía y la mofa del nacionalismo paisajístico y exótico que reinaba en el ambiente mexicano de la época. La obra acentuaba su tono satírico con las referencias al candidato presidencial Lázaro Cárdenas: Michoacán, el folclor del lago y el mariachi que lo acompañaba en sus giras promocionales. La tranquilidad campirana, localizada en el “México íntimo”, se veía alterada y despertaba “a su ‘adormilado público burgués’ con el golpe metálico de trompetas y trombones, y recupera de este modo el ánimo burlón de la parodia.”⁶⁴ En *Redes* el programa musical vanguardista se manifestó en diferentes secuencias, notablemente en las de la muerte del niño y del líder. En la primera, la muerte del niño, no hay marcha fúnebre. La música evitó toda mimesis entre lo visual y musical convirtiéndose en un acompañante de los insertos de la madre, el padre y un niño alegre. Se mostró la oposición entre la vida y la muerte por la injusticia, por ejemplo con las cuerdas imitando el latido del corazón, pero sin apoyar los movimientos de los personajes. En la segunda secuencia, la música de Revueltas adquirió

⁶³ La tesis doctoral de Roberto Kolb analizó algunas obras de Revueltas para sostener la tesis de que Revueltas fue un vanguardista que ironizó sobre el nacionalismo cultural mexicano de los años 20 y 30, a pesar de haber sido incluido en esa corriente por su tonadas que hacían referencia a campos semánticos del pueblo y de la masa. Roberto Kolb Neuhaus, *El vanguardismo de Silvestre Revueltas...*

⁶⁴ En 1936 Revueltas retomó su partitura y reafirmó la retórica irónica de la obra en la nota aclaratoria:

“Janitzio es una isla que arrulla el lago de Pátzcuaro. El lago de Pátzcuaro es feo. Los viajeros románticos y sentimentales lo han embellecido con besos y música de tarjeta postal. Yo, para no ser menos, también contribuyo con mi grano de arena, en un infinito anhelo de gloria y renombre. La posteridad agradecerá sin género de duda, estos esfuerzos proturismo.” Roberto Kolb Neuhaus, “Janitzio”, ¿música de tarjeta postal? La retórica del anti-paisaje revueltiano”, Universidad Nacional Autónoma de México. Portal personal del autor en la página *academia.edu*. <https://unam.academia.edu/RobertoKolb>

calidad de personaje que informó sobre la tragedia y anunció la lucha, es decir, se ponía el énfasis en las consecuencias más que en la finalidad. En la secuencia del cierre, sin diálogos, el peso de la narración recayó en la música y en las imágenes; las trompetas reenvían a la secuencia de la pesca infructuosa de la apertura aunque ahora cargadas de regularidad rítmica rumbo a una resolución del drama. De este modo, Revueltas involucraba su composición a la lucha política - contra la injusticia y a favor de la revuelta social- y no se convertía en un simple reflejo de los diálogos o imágenes, ni tampoco en un momento de esparcimiento romántico.⁶⁵ Para Revueltas, lo mismo que Chávez, la vanguardia artística y política iban de la mano. Su proyecto buscaba ligar el arte con el pueblo y eliminar las fronteras entre la alta y baja cultura. El objetivo era formar una representación del nacionalismo vinculando lo vernáculo a la modernidad en una visión cosmopolita.⁶⁶

La contraparte de esta propuesta era el folclor de la canción romántica, triste, nostálgica, dicharachera y coplera, compuesta, en este caso por *Tata Nacho*.⁶⁷ Aquí se revisitaban las manifestaciones y expresiones populares como un producto cultural para el consumo de masas (foto 55). El espectáculo musical se montó en zarzuelas y sainetes

Foto 55 recorte de prensa, Anuncio, "Así es mi tierra y Conciertos Sinfónicos", La prensa, 5 de septiembre 1937.

⁶⁵ Roberto Kolb Neuhaus, "Silvestre Revueltas's Redes...", pp. 133-140.

⁶⁶ Roberto Kolb Neuhaus, *El vanguardismo de Silvestre Revueltas...* pp. 4-20.

⁶⁷ Tata Nacho, Barcelata, José Agustín Ramírez, Ponce y otros, eran el frente de los creadores populares y los promotores del retorno a la mexicanidad musical contra la invasión norteamericana, la vulgaridad de los denigradores de la mujer e imitadores de lo europeo. Ellos, con apoyo de la SEP, deberían proteger y censurar, musicalmente, la radio y el cine. Baltasar Dromundo, "La crisis de la canción mexicana", *Excelsior*, 3 de diciembre 1934, pp. 5 y 7.

envueltos en la moral porfirista y en la versión actualizada de la revolución. Se proponía una definición de la canción mexicana: era la manifestación del sentimiento romántico del pueblo, su creación no tenía preocupación por la autoría ni por la técnica aunque era superior en lo armónico y melódico que, por ejemplo, el corrido. Además, los sones del mariachi, los corridos, las jaranas, los huapangos y otros tipos musicales representaban la alegría del pueblo a diferencia de la tristeza cantada por la poesía.⁶⁸ La propuesta folclorista de Ponce había sido reasimilada por el medio cultural nacionalista y había conseguido formar la “verdadera” música moderna mexicana gracias a su rescate y catalogación regional (dos grandes zonas, la costa o tierra caliente y la altiplanicie o tierra fría).⁶⁹ Durante los años veinte y treinta se organizaron concursos musicales destinados a promover la composición de música mexicana. El *Concurso y Feria de la Canción Mexicana* de 1927, en el teatro Lírico, premió la canción *Nunca* de Guty Cárdenas y se presentó al Mariachi de José Antonio Marmolejo vestido de charro. La radiofusora XEW, fundada en 1930, empezó a difundir al mariachi *Marmolejo* como el acompañante más socorrido de la canción vernácula. Luego apareció el *Mariachi* de *Silvestre Vargas* en 1934 con un repertorio de sones que difundió en la radio, en el teatro de revista y en el cine.⁷⁰ La música romántica era tocada por los tríos de guitarras y los

Foto 56 recorte de prensa, Luis Sandi, “Agustín Lara y la música mexicana”, *Excélsior*, 19 de julio 1931

⁶⁸ AGN, Fondo Carlos Chávez, Música mexicana Caja 1, vol. 1, expediente 5, documento Blas Galindo, *Nuestro Nacionalismo Musical...* pp. 44-46.

⁶⁹ Eduardo Matos Moctezuma, *Pedro Henríquez Ureña y su aporte al folklore...* pp. 117-118.

⁷⁰ Ricardo Pérez Montfort, *Estampas del nacionalismo popular...*, pp. 119-125. Yolanda Moreno Rivas, *Historia de la música popular mexicana...* pp. 85 y 183.

pianistas bohemios. Agustín Lara (foto 56) ocupó las ondas de dicha radio promoviendo una música tenida por vulgar y representante de la modernidad urbana a causa de sus temas eróticos e influencias parisinas. Lara comenzó tocando tangos, a la manera de Carlos Gardel, y posteriormente se inclinó por el bolero cubano y el son colombiano que, junto con el jazz, eran consideradas las invasoras culturales contemporáneas.⁷¹ En la XEW creó su programa *La hora azul* el cual, junto con sus apariciones en el teatro de revista y su difusión editorial, lo convirtieron en el compositor de moda.⁷² Ponce encabezó las críticas contra Lara por sus composiciones obscenas (*Aventurera*, *Perdida*, *Cortesana*) que, a su parecer, nada tenían de mexicanas.⁷³ En 1936 se llegó a pedir que la SEP prohibiera en las escuelas sus canciones. El crítico de cine Luis Cardoza y Aragón, quien desde su columna “En la pantalla” de la revista *Todo* denunciaba el folclorismo de de Fuentes y del español Florián Rey como una construcción artificial de las nacionalidades, se irritaba –retomando las opiniones del pintor Carlos Mérida– de ver en la industria cinematográfica mexicana a gente del estilo de Lara como parte de los compositores más reclamados, mientras que se ignoraban otras figuras de mayor calidad, Revueltas, Chávez, Ponce, Rolón entre otros.⁷⁴ La maestra Amaya Margarita de la Academia *TM* escribió al DAPP solicitando se estableciera una censura musical, como la que existía para el cine, a fin de proteger la verdadera música

Foto 57 recorte de prensa, Anuncio, “Un concierto de música popular mexicana en la Hora nacional”, *La prensa*, 19 de septiembre 1937

⁷¹ Luis Sandi, “Agustín Lara y la música mexicana” *Excelsior*, 19 de julio 1931.

⁷² Jorge Loyo, “Los artistas de la radio”, *Ilustrado*, 22 de febrero 1934, pp. 20-21 y 37.

⁷³ Rafael Heliodoro Valle, “Dialogo con Manuel M. Ponce”, *Universidad*, tomo 1, núm. 2, marzo 1936, p. 31.

⁷⁴ Luis Cardoza y Aragón, “En la pantalla”, *Todo*, 7 de abril 1936, pp. 12-13.

mexicana creada por los grandes maestros mexicanos.⁷⁵ La canción citadina y de cabaret se veía, de esta manera, como una amenaza para el desarrollo de la verdadera canción mexicana, que en este caso se localizaba en la inspiración campirana.⁷⁶

El espectáculo musical del teatro chico se adaptó a las emisiones radiofónicas y a la grabación de discos. El cine, ícono de la modernidad, recuperó y adaptó los montajes teatrales musicales. El nacionalismo musical encontró en los sones folclóricos las fuentes de inspiración para canciones que describían el carácter romántico, nostálgico y valeroso del mexicano. Desde antes de la revolución, los jarabes y sones, con sus zapateados, estaban identificados con la música mestiza y criolla (herencias del zapateado y de las seguidillas manchegas del XVI), representantes, ahora, de la nación.⁷⁷ Se organizaron concursos de bailes, músicas y trajes folclóricos regionales para mostrar la variedad de la nación, en ellos se nombraba un jurado calificador de corrientes nacionalistas encontradas, como sucedió en diciembre de 1934 con Carlos Chávez, Lorenzo Barcelata (compositor de las canciones de la película *Allá en el rancho Grande*), Agustín Ramírez y Miguel Lerdo de Tejada.⁷⁸ *El Universal Gráfico* convocó, en septiembre de 1937, otro concurso de música mexicana que los jurados, Ponce, Rubén M. Campos y Alfredo Carrasco, declararon desierto arguyendo falta de calidad y de pureza mexicana. Para ellos la invasión de la ciudad y de Norteamérica, a través de la radio, había llegado a la provincia.⁷⁹ Estos

⁷⁵ AGN, Fondo Instituciones gubernamentales, S. XX, Dirección General de Información Caja 51, expediente 54.

⁷⁶ Yolanda Moreno Rivas, *Historia de la música popular mexicana...* pp. 125-143.

⁷⁷ Ricardo Pérez Montfort, *Estampas del nacionalismo popular...*, pp. 94-96. Eduardo Matos Moctezuma, *Pedro Henríquez Ureña y su aporte al folklore...* pp. 119-120.

Un resumen de la herencia española musical se puede encontrar en Gerónimo Baqueiro Fóster, “La música” y Vicente T. Mendoza, “La Música tradicional”, ambos en Jaime Torres Bodet (et. al.), *México, 50 años de Revolución, vol. 4 La cultura*, FCE, México, 1962, pp. 439-520.

La SEP, por conducto del DAPP y de sus misiones culturales de las escuelas normales rurales, publicó recopilatorios de danzas indígenas regionales. Los manuales recogían los sones, con letra y música, y describían las coreografías del bailable. La idea era rescatar “el alma del pueblo” y difundirla en festivales escolares por todo el país. AGN, Fondo Carlos Chávez, Música mexicana Caja 1, vol. 2, expediente 13. AGN, Fondo Carlos Chávez, Música mexicana Caja 1, vol. 1, expediente 6.

Además, en septiembre de 1937 la SEP organizó, en el Palacio de Bellas Artes, la primera muestra de bailables regionales auténticamente mexicanos. Raúl G. Guerrero, “La primera exhibición de danzas mexicanas”, *El Universal Gráfico*, 28 de septiembre 1937, pp. 6 y 17.

⁷⁸ Anónimo, “Importante concurso de trajes regionales”, *El Universal*, 5 de diciembre 1934, p. 5.

⁷⁹ Anónimo, “El jurado declara no haber hallado la canción mexicana representativa”, *El Universal Gráfico*, 28 de septiembre 1937, pp. 3 y 18.

concursos de música popular mexicana, que mezclaban la orquesta con tenor y el mariachi pero anunciados con un personaje vestido de charro (sarape, sombrero y guitarra), podían ser retransmitidos en la radio, por cadena nacional, los domingos durante el programa organizado por el DAPP, *La hora nacional* (foto 57).⁸⁰ En el cine, la música mexicana se convirtió en un fin por sí misma. Ya no se trataba solamente del personaje que acompañaba la historia marcando su progreso o fungiendo como espacio de solaz. La canción daba “paso a la irrupción de la dimensión espectacular del cante y el baile, con el montaje y la puesta en escena supeditados a su estructura rítmica y a los movimientos de los cuerpos de los actores y figurantes.”⁸¹ Los números musicales sintetizaron una propuesta identitaria, la cual se abastecía de un folclor amoldado al soporte cinematográfico. La revolución como prioridad narrativa quedaba relegada. Su lugar era ocupado por corridos revisitados y canciones sentimentales asimiladas a las estrategias discursivas de los medios de difusión modernos y a las del consumo del espectáculo de masas.

En *¡Así es mi tierra!* la secuencia de la fiesta de bienvenida del general es el momento climático de solaz mexicanismo. El *Mariachi Silvestre Vargas* abre la secuencia en plano completo enmarcado por los arcos del patio y tocando la canción *Pajarito enamorado* (fotos 58 y 59). La puesta en escena del sainete presenta un paisaje folclórico montado sobre un escenario teatral: el patio adornado con papelitos que atraviesan de lado a lado las

Foto 58

Foto 59

⁸⁰ Anuncio, “Un concierto de música popular mexicana en la Hora nacional”, *El Universal*, 19 de septiembre 1937, p. 12. Anónimo, “El octavo concierto de la Hora Nacional del Dapp”, *La prensa*, 11 de septiembre 1937. Anónimo, “El noveno concierto de la Hora Nacional del Dapp”, *La prensa*, 18 de septiembre 1937, p. 17.

⁸¹ Vicente Benet, *El cine español...* p. 102.

Foto 60

Foto 61

Foto 62

Foto 63

Foto 64

Foto 65

Foto 66

Foto 67

paredes, largas mesas decoradas con manteles y rebosantes de comida y bebida, una cocina con numerosas hoyas de barro; soldaderas y *chinas*, de largos rebozos y trenzas, afanadas en su función de cocineras e indígenas corriendo con charolas de mole, cerveza y pulque (fotos 60). El homenajado llega a la fiesta, de frente y escoltado, y la gente se le avalancha para saludarlo (fotos 61). Luego un brindis de tequila con los amigos. Corte y barrido lento de la cámara colocada a nivel de los comensales atablados, en paralelo, insertándose al *Mariachi Silvestre Vargas* con el son *La violinera*. El travelling recorre, de punta a punta, la mesa mostrando los agasajos de la comida y la bebida y remata con una toma de conjunto (foto 62 y 63). Procopio se consigue la privacidad de un festín con una bella soldadera en las pajas (foto 64). El licenciado y *Cantinflas* se hacen pies bajo la mesa pensando que lo están haciendo a una *china* (foto 65). La música calla para dar tiempo a las bromas de los cómicos en sus respectivas situaciones. *Cantinflas* se mofa de la coquetería del licenciado y Procopio en las pacas se agasaja con el mole y se baña en pulque. Corte y nueva variedad, el mariachi se arranca con una tonadita y entran las *Cantadoras del Bajío*

Foto 68

Foto 69

Foto 70

Foto 71

cantando el son *Shh...esa palabrita* (foto 66). Un travelling, en plano medio, las acompaña en su andar coqueto desde la entrada al costado de la mesa, en el mismo sentido que el anterior, y las sigue hasta el extremo en donde *Cantinflas* se entume con sus caricias (fotos 67 y 68). Luego, un *shh* es la pauta para que la cámara de Boytler reencuadre a un cuarto de cuerpo con el mariachi y el general en el fondo (fotos 69 y 70). Con otro *shh*, Boytler las lleva hasta un primerísimo plano de bellísimos rostros, casi frontales (foto 71), que repiten la onomatopeya y terminan con el *shh* del son y a las coquetas mirando al espectador (foto 72). La canción finaliza y otra variedad comienza, le toca el brindis público a *Cantinflas*, con su cantinfleo, y al General que agradece la recepción. Nueva variedad, otra vez el son *La violinera* para dar entrada al zapateado interrumpido por un sketch de pelea cómica por los amores de la china entre Medel y *Cantinflas*. Siguiente número musical, y último de la noche, corresponde a los *Niños Curripipis* con *Que sí sí que no*. Ellos no se mueven, la cámara los fija con sus guitarras, es el público que sube al escenario para escucharlos (fotos 73 y 74). La variedad termina, la trama continua, el general aborda a la señorita, el

Foto 72

Foto 73

Foto 74

compadre complota y los cómicos terminan mareados de tanto tequila.

El sentimentalismo y la seducción del espectáculo cinematográfico subordinaron los discursos. Los movimientos de cámara ofrecieron grandes acercamientos a los cantantes rompiendo la distancia espacial del teatro. La tensión por la definición de arquetipos musicales nacionalistas quedó de manifiesto en la oposición del programa modernista de Chávez y Revueltas contra el folclórico de Lara, Barcelata y *Tata Nacho*, ambos apoyados por los medios masivos de comunicación, radio y cine, los cuales “fueron indispensables para la re-codificación de modelos de identidad y nación”.⁸² Bien que compartían una fuente popular y un imaginario prehispánico, divergían en su concepción de la modernidad y su vinculación con el paisaje tradicional. El cosmopolitismo musical, comprometido política e históricamente, de Revueltas y Chávez quiso ser coherente con el ícono de la modernidad que la difundía, el cine. Sin embargo, con la recuperación de la fórmula vernácula del teatro chico en el cine, se crearon canciones y números musicales especiales para el consumo de las masas. El discurso proletario y anti-burgués era relegado por el bien de la misión nacionalista y revolucionaria.⁸³ El rescate del folclor musical encontró en el cine el medio para difundir la incorporación de las masas al proyecto de nación, algo que formaba parte del objetivo de legitimación del programa revolucionario. Ambas estrategias intentaban formar y definir una tradición que aún no se percibía. Se requería, postulaba Chávez, “una acción que acercando todos los factores de la cultura mexicana sinteticen nuestra tradición” para, sólo así, tener cultura y arte nacionales.⁸⁴

⁸² Zuzana Pick, “Cine y archivo algunas reflexiones sobre la construcción visual de la Revolución” en Olivia C. Díaz Pérez, Florian Gräfe y Friedhelm Schmidt-Welle (eds.), *La revolución mexicana en la literatura y el cine*, Iberoamericana-Frankfurt am Main: Vervuert- Bonilla Artigar Editores, Madrid, 2010, p. 221.

⁸³ Baltasar Dromundo, “La crisis de la canción mexicana”, *Excelsior*, 3 de diciembre 1934, p. 5.

⁸⁴ AGN, Fondo Carlos Chávez, Escritos Caja 5, vol. 3, expediente 22.

6.2.3. *El pelado es el resultado “feliz” del nuevo mexicano: un espíritu revolucionario por imitación*

El catrín del pueblo, instigado por *Cantinflas*, lleva serenata al General después de su infructuoso intento de conquistar a la linda damita del lugar. Los *Tariácuris* cantan *El General* pero el interfecto sigue sin salir. Entonces *Cantinflas* se arma de valor, agarra la guitarra de uno de los músicos, “me canso que sale” y se arranca desafinado, sin coro, ni versos románticos o sensuales: “Ay cocol ya no te acuerdas cuando eras chimisclán, ahora que tienes tu ajonjolí, ya no te quieres acordar de mi”. Su intervención rompe con el ambiente de la velada (foto 75). La declaración de amor, infructuosa, y la fanfarria al general presentaron los perfiles de los personajes de la historia: un pequeño pueblo de provincia, el charro y su novia, *una china*, el catrín, los músicos, los revolucionarios con su licenciado, los terratenientes y caciques. Cabe señalar, que no hay sacerdote. Y entre ellos aparece un pelado. Personaje urbano, barriobajero, arrabalero, *buscachambas* y marrullero.

A lo largo de este trabajo se han ido presentado arquetipos de la mexicanidad inspirados en la fuente popular interpretada por las expresiones artísticas y los intelectuales de la nacionalidad. Las películas expusieron una iconografía seleccionada del variado menú de personajes revolucionarios. Pero de todas ellas, en cualquiera de sus posiciones políticas, ninguna había introducido a un pelado. El pelado es el único personaje y arquetipo que no formaba parte de los laureados productos de la modernidad. El hacendado, el campesino, el revolucionario, el defensor social, el indígena, el paisaje, la música eran elementos que

Foto 75

ofrecían expectativas iconográficas para definir la nacionalidad. El carácter salvaje y primitivo del mexicano y, sobre todo, su complejo de inferioridad eran traumas y estadios que el proyecto revolucionario iría resolviendo conforme se fuera consolidando. Pero la existencia del pelado, o el carácter pelado del mexicano, parecía expandirse y no ofrecía características que pudieran ser explotadas por el orgullo nacionalista, como sí lo eran, en cierta manera, las otras. El pelado fue el único arquetipo de la mexicanidad producido por la ejecución del programa modernizador. Su origen cultural no se remontó al acervo de figuras ligadas a la revolución ni a una mítica savia primigenia nacionalista. Su aparición se ubicó históricamente en la aplicación de políticas económicas liberales decimonónicas que dieron origen a los léperos, a la plebe de los bajos fondos, de los vicios y de la animalidad. La falta de ofertas de trabajo para el pueblo no especializado y carente de formación marginaba a los recién llegados a la ciudad. Las periferias de las ciudades se estaban poblando de estos inmigrantes que arrastraban sus costumbres a los lugares en donde la industrialización y las normas morales los excluían. Así, el pelado se convirtió en una especie de campesino urbano que no consiguió entrar al universo industrial del capitalismo moderno.⁸⁵

Samuel Ramos diagnosticó en el pelado la incapacidad del mexicano para adaptarse a los nuevos ritmos de la modernidad. Ramos quería comprender su interior sin repetir sus descripciones exteriores tan reproducidas en el teatro popular, en la novela y en la pintura. El título de “el pelado” daba una idea de la especie de sujeto, “es un individuo que lleva su alma al descubierto, sin que nada esconda en sus más íntimos resortes. Ostenta cínicamente ciertos impulsos elementales que otros hombres procuran disimular... En la jerarquía económica es menos que un proletario y en la intelectual un primitivo.”⁸⁶ El pelado, entonces, para Ramos, era ante todo un proletario de ínfima categoría. El carácter del mexicano había relegado lo mejor de su herencia criolla y conservado solamente el lado mestizo e indígena, y con ellos sus vicios y costumbres. Por eso estaba marcado por el trauma de inferioridad y se había estancado en un estado primitivo. Los traumas de la colonización habían causado ese sentimiento de inferioridad que a su vez era la raíz de las

⁸⁵ Roger Bartra, *La jaula de la Melancolía...* pp. 46-47 y 109-112. John Mraz, *Looking for Mexico. Modern visual culture and national identity...*, p. 122.

⁸⁶ Samuel Ramos, *El perfil del hombre...*, pp. 53-54.

virtudes y defectos del mexicano: jubiloso, pero al mismo tiempo tímido, reservado, sentimental, triste, grotesco u ofensivo, inventivo en las artes populares, individualista pero fiel al compadrazgo, machista preocupado por el erotismo y el sexo, patriotero sentimental más que racional, sobrio de hábitos pero barroco de atavíos, improvisado, amante de los diminutivos, religioso dogmático pero no moralista. Características que se encontraban, todas o la mayoría, en la figura del pelado.⁸⁷

En *¡Así es mi tierra!* el pelado está metido a provinciano. Su presencia en la fiesta lo exhibe fuera de lugar. Antes de la llegada del general al patio, el mariachi *Silvestre Vargas* termina de tocar *El pajarito*, las cocineras estás presurosas en los últimos preparativos, los invitados llegan y *Cantinflas* está contando chistes. La cámara mete en cuadro la variedad de tipos mexicanos, opuestos por sus vestimentas y a *Cantinflas* al centro de ellos. En el plano de arranque la cámara se centra en el pelado enmarcado por dos catrines, todos sentados (foto76). Conforme se hace una progresiva apertura de la escena van apareciendo otros personajes, primero un tercer catrín, en la espalda de *Cantinflas* (foto 77); luego, en segundo plano, de pie, hay dos mariachis con sus guitarras (foto 78), y finalmente un charro se planta al margen del cuadro, de perfil en tres cuartos a la cámara, destacando su sombrero en el primer plano de la composición (foto 79). La cámara destaca la mímica del pelado: con las piernas juntas, su barba y bigote incompleto, sus manos forman parte del lenguaje, a veces sobre las rodillas, sobre el banco, tomando el sombrero, apuntando al

⁸⁷ José E. Iturriaga, *La estructura social y cultural de México...* pp. 229-244.

Ramos completa su descripción: “Sus explosiones son verbales, y tienen como tema la afirmación de sí mismo en un lenguaje grosero y agresivo. Ha creado un dialecto propio cuyo léxico abunda en palabras de uso corriente que le da un sentido nuevo...Tales reacciones son un desquite ilusorio de su situación real en la vida, que es la de un cero a la izquierda...El ‘pelado’ busca la riña como un excitante para elevar el tono de su ‘yo’ deprimido...una tabla de salvación: la virilidad. La terminología del ‘pelado’ abunda en alusiones sexuales que revelan una obsesión fálica, nacida para considerar el órgano sexual como símbolo de la fuerza masculina”.

En síntesis el “pelado” tiene dos personalidades, una real y otra ficticia, quedando la primera oculta por la segunda diametralmente opuesta. Es un desconfiado de los demás, es inestable y está obligado a vigilar constantemente su otro “yo”, desatendiendo la realidad. Su inferioridad no se debe a ser mexicano sino a su situación de proletariado. Él asocia el sentimiento de hombría con el de nacionalidad, creando la imagen de que la valentía es peculiar del mexicano “para corroborar que la nacionalidad crea también por sí un sentimiento de menor valía, se puede anotar la susceptibilidad de sus sentimientos patrióticos y su expresión inflada de palabras y gritos” Esto solo muestra que el mexicano está inseguro del valor de su nacionalidad. Samuel Ramos, *El perfil del hombre...*, pp. 53-54 y 56-57.

vacío para ilustrar los lugares y agitando para marcar la pauta del leguaje, y su cuello está medio encorvado para crear un efecto de timidez:

Ora que fui a la capital, me subí en un tren. Y enfrente de mi iba una muchacha muy bonita, ¿verdad? En eso cruzó las piernas y me le quedé viendo a las medias. Ella se fijó y me dijo ‘le gustan mis medias’. Le dije ‘pos tan muy bonitas’. Dice, ‘y le gustaría saber de qué color traigo las ligas’. Yo dije, ‘pos vamos a ver’. Se alzó un poquito el vestido y me enseñó las ligas. Usted sabe cómo queda uno, ¿verdad? Entonces, el tren iba caminando, seguía caminando. Y entonces al rato me dice ‘oiga a usted ¿le gustaría saber en qué lugar me hicieron la operación del hígado?’ Yo me dije, ‘pos aquí’. En esos momento el tren pasaba por el hospital general y me dice ‘pos ahí me la hicieron’.

Foto 76

Foto 77

Foto 78

Foto 79

Los escuchas se carcajean y *Cantinflas* deja ver una sonrisa tímida que mezcla la vergüenza de su osadía y el éxito de su gracia. Las mujeres, al otro lado de la mesa, se preguntan sobre qué estarán hablando: “de sus picardías, todos son unos léperos” responde la mamá de la señorita deseada por el General. La toma regresa al grupo y el cómico se prepara a contar una segunda gracia, “una vez había un perico que era muy grosero, ¿verdad? En eso, el que lo compró, como no sabía,...”, el chiste se interrumpe cuando unos gritos anuncian la llegada del festejado, los mariachis tocan unas dianas y la muchedumbre, con el propio de *Cantinflas*, se le abalanza. La ciudad, el tren, los hospitales y la picardía del chiste de *Cantinflas*, junto con su vestimenta, marcan la discordancia con el resto de los personajes y muestran el exotismo de la situación. Para la campaña promocional de la película, la prensa recibió un *still* de esta escena. Sin embargo, en este caso, el ángulo de la fotografía destacó en primer plano la posición del charro de pie en cuerpo completo y a la izquierda, iluminado por los reflectores, a *Cantinflas*, mientras que el resto de los personajes de la

Foto 80 recorte de prensa, Anónimo, “Cantinflas cuenta un cuento”, *El Universal*, 4 de septiembre 1937

Foto 81 recorte de prensa, Anónimo, “Cantinflas y el catrín”, *El Universal*, 8 de septiembre 1937

composición son relegados a las sombras o ligeros destellos de luz. Debajo de la fotografía un breve comentario reconoció la actuación del pelado y el éxito de su chiste en esta “película muy mexicana” (foto 80).⁸⁸ Otro *still* volvió a la misma composición de personajes, de izquierda a derecha, aparecieron el catrín, el charro y el “leguleyo” –como nombra la nota al pelado–, los tres están de pie conversando, son personajes “que se encuentran en cualquier pueblo en la provincia” (foto 81).⁸⁹ Lo mismo que en el primer *still*, Cantinflas, en camisa blanca, sobresale por su iluminación y nitidez. La composición jerarquizó, de esta manera, los tipos de la nacionalidad recuperados desde distintas perspectivas y puso en el centro el resultado de la mezcla.

Los intelectuales revolucionarios colocaron en él al mexicano en estado natural, o más bien, al depósito que recicló los traumas históricos de la nación. En él estaba el subconsciente del colectivo nacional⁹⁰, el “yo” reprimido y el “yo” desdoblado entre la realidad y la fantasía.⁹¹ La modernización, con su tecnología en el cotidiano, facilitaba la vida haciendo perezoso al mexicano y el cine, la radio y el fonógrafo, impregnados de influencia norteamericana, agudizaban su embrutecimiento espiritual, el cual, a diferencia de la transitoria pobreza económica, sí se transmitía por herencia.⁹² Además, el alcohol, sobre todo el fuerte como el tequila, el pulque y el mezcal, era el vicio detonador de sus expresiones públicas más vulgares. El borracho mexicano, pelado, se podía encontrar en las cantinas, convirtiéndolas en un observatorio de todos los traumas del carácter del nacional.⁹³ La solución se encontraría con la realización plena de los programas

⁸⁸ Anónimo, “Cantinflas cuenta un cuento”, *El Universal*, segunda sección, 4 de septiembre 1937, p. 8.

⁸⁹ Anónimo, “Cantinflas y el catrín”, *El Universal*, 8 de septiembre 1937, p. 9.

⁹⁰ José E. Iturriaga, *La estructura social y cultural de México...* pp. 227-228.

⁹¹ Samuel Ramos, *El perfil del hombre...*, pp. 53-57.

⁹² Vicente Lombardo Toledano, “Algunos aspectos de la mediocridad en que vivimos”, *Acción renovadora*, vol. 1, núm. 1, 1933, pp. 17-19.

⁹³ Alfonso de Medina, “La psicología de los borrachitos mexicanos”, *Ilustrado*, 22 de febrero 1934, pp. 24-25.

Vasconcelos promovía la prohibición del alcohol fuerte para erradicar el alcoholismo del pueblo mexicano. Para él, sólo debería permitirse el vino de uva y la cerveza, que, a su entender, eran alcoholes menos dañinos para la salud y para el espíritu. Postuló una relación entre el vino y el sexo. El vino aminoraba el deseo sexual porque desgastaba el cuerpo, por tanto, si no hubiera vino el deseo, el erotismo y el sexo se avivarían a cada momento. La explicación era que el hombre necesitaba desgastarse. Por eso en Estados Unidos de Norteamérica la prohibición del whisky había permitido la difusión de los bailes sensuales y degradantes. Los jóvenes tiene que cansarse, y que

revolucionarios orientados a reestablecer el predominio de la cultura hispánica sobre los rasgos nocivos de las otras herencias, aunque respetando siempre aquellas características beneficiosas para el impulso de la universalidad del mexicano.⁹⁴ Además, las investigaciones científicas, específicamente socio-antropológicas, destinadas a conocer la heterogeneidad de las razas del país, deberían permitir encontrar una solución a las inconsistencias que la modernidad y el desarrollo económico encontraban al enfrentarse a las poblaciones mestizas e indígenas que repetían los vicios nocivos del mexicano.⁹⁵

Pero toda su agresividad, su vulgaridad y salvajismo quedaban subordinadas a la caricaturización difundida por los medios y por el propio *Cantinflas*. En la prensa se le podía encontrar caricaturizado como un defensor del país ante una invasión extranjera. La iconografía del peladito estaba definida: el cuerpo encorvado con la cabeza metida entre los hombros, el pantalón medio caído, la gabardina corta y raída, un sombrerito de marinero, y su cabellera, barba y bigote completamente desordenado (foto 82).⁹⁶ En las carteleras cinematográficas de la prensa se

Foto 82 recorte de prensa M.A. Montalvo Solís, "De nuestro concurso de caricaturas", *El Universal*, 10 de abril 1934.

mejor que con los pequeños goces, sin caer en el vicio. Además, siempre sería mejor tener un pueblo feliz que triste, pero controlado. Por eso prohibir el tequila, el pulque y el mezcal era congruente con los objetivos de mejorar la fisonomía del pueblo mexicano. José Vasconcelos, "Erotismo y temperancia", *La antorcha*, tomo 1, núm. 12, 20 de diciembre 1924, pp. 1, 4-5. Lázaro Cárdenas retomó la campaña antialcohólica "como un medida indispensable para lograr el mejoramiento moral, intelectual y físico del pueblo mexicano". En 1937 encomendó a los maestros rurales de apoyar a los inspectores de hacienda y salubridad indicando las poblaciones en donde se vendieran bebidas embriagantes clandestinas y se detectara altos consumos de ellas. Anónimo, "El alcoholismo será combatido por los maestros rurales", *El Universal*, 9 de septiembre 1937, pp. 5 y 7.

⁹⁴ Luis Chico Goerne, "El sentido hispánico de nuestra revolución", *Acción renovadora*, vol. 1, núm. 1, 1933, pp. 10-16.

⁹⁵ Mario Mariscal, "El problema social número uno: población y despoblación de México", *Universidad*, tomo 1, núm. 2, marzo 1936, pp. 9-11.

⁹⁶ M.A. Montalvo Solís, "De nuestro concurso de caricaturas", *El Universal*, 10 de abril 1934, p. 5.

anunciaba, en el mes de junio, la cinta *¡Ora Ponciano!* de Gabriel Soria con música de Lorenzo Barcelata, también en el género de la comedia ranchera. El *still* promocional recuperaba a los personajes cómicos Carlos López “chaflán” y a Leopoldo “Chato” Ortín, el primero de campesino y el segundo en posturas que reenviaban a la imagen del peladito (foto 83).⁹⁷ Al mismo tiempo, era publicitada la primera película de Cantinflas, *No te engañes corazón*, aunque el cómico no formaba parte de los anzuelos publicitarios. Sin embargo, para septiembre 1937, ya aparecía identificado con el arquetipo y era figura central de la propaganda. El teatro Fábregas, de Virginia Fábregas y Fernando Soler, decidió invitarlo para engalanar la 150 representación de la pieza *Así es la vida*. Los organizadores, para respetar el tono mexicano de la pieza, decidieron contratar a “un actor representativo del ‘folklore’ nacional”, un artista que tenía “en sus gracias sinceras toda la dulce amargura de la comicidad vernácula. Nadie mejor para ello que ‘Cantinflas’, actor que encarna a maravilla, el peladito mexicano....”⁹⁸ El arquetipo de la mexicanidad utilizado por *Cantinflas* para crear su personaje gozaba de tal difusión mediática que en menos de una década lo convertiría en el artista líder, junto con Jorge Negrete, del *star system* mexicano y provocaría diversos estudios psicológicos y antropológicos destinados a tratar de comprender el fenómeno.⁹⁹

El desenlace de la película *¡Así es mi tierra!* muestra a un pelado metido a revolucionario por imitación. El General se dispone a partir con sus tropas. Procopio lo espera afuera de la hacienda y *Cantinflas* se le reúne montado en una mula y con sombrero de ala ancha, lo que le vale la burla de Procopio, “Y a poco va con mula a la

Foto 83 recorte de prensa, Anuncio, “Ora Ponciano”, *Excélsior*, 6 de junio 1937

⁹⁷ Anuncio, “Ora Ponciano”, *Excélsior*, 6 de junio 1937.

⁹⁸ Anónimo, “Cantinflas en el teatro ‘Fábregas’”, *Excélsior*, 1 de septiembre 1937, p. 8.

⁹⁹ Miguel Ángel Mendoza, “Semblanza de Cantinflas”, *La semana cinematográfica*, núm. 3, 4 de septiembre 1948, pp. 21 y 34.

revolución”, y *Cantinflas* “pos voy con usted” (foto 84). El General también extrañado al verlo le pregunta, “¿y tú?”, su respuesta confiesa, con frases incompletas, “pos aquí a la bola mi general. Sabe usted que yo no iba a ir, pero un señor que estaba ahí verdad, me dice, que como naturalmente y dije yo, pos vámonos a la bola, ahora que ahí usted dice eh” (foto 85). Apenas salen del pueblo cuando a la mula de *Cantinflas* se le afloja el cincho. El pelado se baja para tratar de apretarlo y Procopio llega a su ayuda:

Cantinflas: Procopio hace rato le venía a usted hablando por el camino y no volteaba

Procopio: Las soldaderas se han quedado atrás ¿no?

Cantinflas: Sí pos ya vienen muy lejos

Procopio: Y la gente mire no más, ya va bien adelante y nosotros aquí parados

Cantinflas: ¿Procopio me guarda usted rencor? Fíjese que vamos a la bola y quién sabe si regresemos

Foto 84

Foto 85

Foto 86

foto 87

Procopio: ¿Quién sabe? Bueno

Cantinflas: ¿Por qué vamos a pelearnos Procopio?

Procopio: Pos tiene razón hombre, somos mexicanos, somos hermanos, por qué vamos andar peleando

Cantinflas: Y menos por una mujer. Mire cholita, usted y yo. –Risitas picarescas y cómplices de ambos. Sacan la botella de tequila, retoman el camino montados en sus respectivos animales y sinceran su amistad entre trago y trago. La escena corta y se abre en un profundo cielo de grandes nubes, apenas segado por una delgada línea de la columna marchando entre las sombras. Fin- (fotos 86, 87 y 88).

El argumento patriótico, la posibilidad de la muerte y el tono confesional consiguen limar las rencillas. Revolucionario por imitación, montado en burro y compartido de mujer, el pelado se expone como el resultado de un acontecimiento que aún no concluye y menos comprende, pero que, despreocupado, festeja. Una vez más, la prensa publicó un *still* de la secuencia con *Cantinflas* y Medel, y el burro del primero, en las afueras de la hacienda prestos a partir a la bola. La prioridad de la imagen se decantó por el arquetipo del mexicano gracias a la luminosidad de su vestimenta. Incluso, la fotografía ensombreció a Medel a tal punto que lo vuelve casi irreconocible sino es por la mención en el comentario que la acompaña.¹⁰⁰ Boytler utilizó, de esta manera, la libertad que la figura de *Cantinflas* le ofrecía para incorporar el pópulo urbano al campo iconográfico revolucionario. El personaje, denostado por su perversidad, se convirtió en un producto más de consumo de las masas gracias a su metamorfosis cómica. No se trata aquí de adjudicarle al director de *¡Así es mi tierra!* un objetivo que quizás nunca buscó, es decir, introducir al pelado para marcar las ambigüedades del programa modernizador. Quizás, simplemente, quiso retratar otro elemento folclórico que le había llamado la atención desde que vivía en México. Sin embargo, la presentación de dicho personaje, en este momento histórico de definición identitaria, ofrece pistas para la lectura del elemento cúspide en esta formación iconográfica. La revolución se interpretaba como un acontecimiento histórico del pasado que se convertía en una celebración de la mexicanidad contemporánea. La prensa definía al

¹⁰⁰ Anónimo, “Cantinflas y Medel dos héroes de Así es mi tierra”, *El Universal Gráfico*, 7 de septiembre 1937, p. 21

pelado como el producto de la masiva migración de población del campo a la ciudad. Iconográficamente permitió unir al campesino con el obrero sumidos en la miseria. Discursivamente ofreció apertura para la incorporación del habla popular, del indígena que no terminaba de dominar el castellano y del obrero que reasimilaba lo burgués. Por su ambivalencia, su figura se ofrecía para vehicular la cultura vernácula con la moderna permitiéndose excesos que chocaban con la tradición religiosa, política y social. Parecía ser la conclusión del proceso formativo, se sintetizaron las expresiones anteriores y desembocaron en el folclor vernáculo y en un arquetipo de carne y hueso socialmente localizado, el pelado.

Foto 88

CONCLUSIÓN

Definir el sentido y el proyecto de la revolución mexicana, dos décadas después del acontecimiento bélico, implicó el enfrentamiento de propuestas culturales y de grupos políticos. A lo largo de este trabajo se ha mostrado la manera en que el cine de la época fue parte de estas discusiones y propuestas perfiladas en tres grandes corrientes: la crítica, la socialista y la triunfalista. Además, se ha observado que no es válido atribuir a una de ellas el calificativo de “oficial” puesto que durante la década de los años 30 gozaron del apoyo gubernamental en diferentes momentos. La estructura tripartita del trabajo permitió evidenciar las estrategias narrativas e iconográficas de dichas corrientes. Si la primera parte se dedicó a un corpus político y económico centrado en los principales problemas que aquejaban a la política nacional -abordados desde la panorámica del Plan Sexenal de 1933 como la actualización de los postulados revolucionarios- fue para ligarlo al corpus de las demandas realizadas por los grupos culturales. Así se extrajeron del Plan Sexenal tres ramas de la problemática nacional: la tierra, el trabajo y la educación, fuentes de las reivindicaciones sociales más debatidas. Las expresiones culturales se apropiaron de estos aspectos para revestirlos de elementos que vincularon a la vez el discurso bélico con el justiciero social y formador estatal. A partir del movimiento del Sindicato de Obreros Técnicos Pintores y Escultores (1924) con su revista *El Machete* y de la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios (1933) con *Frente a Frente* surgieron denuncias y reivindicaciones que desgranaron las tres corrientes de interpretación de la revolución: José Clemente Orozco, Mauricio Magdaleno, Rafael F. Muñoz, Mariano Azuela, Martín Luis Guzmán, Juan Bustillo Oro, por mencionar algunos, se dedicaron a exponer el dolor y la brutalidad de la guerra, la vacuidad de la oratoria justiciera y la remanencia de la estructura económica y gubernamental del país. Su crítica mostraba la desilusión por lo que se había hecho del movimiento social y realizaba una selección de aquellos personajes que podían ser considerados auténticos héroes, como Emiliano Zapata. Por otra parte, David Alfaro Siqueiros, José Mancisidor, Juan de la Cabada, Carlos Chávez, Germán List Arzubide, Paul Strand y Tina Modotti, por mencionar a los más radicales, animados por Narciso Bassols desde su posición de Secretario de Educación, movilizaron un discurso que importaba elementos de la revolución socialista y ponderaba la justicia proletaria. La revolución quedaba revestida de llamados a la lucha social como la única meta digna del movimiento

contemporáneo o de lo contrario el pueblo se vería traicionado. La tercera vía de interpretación de la revolución estuvo delineada por el plan educativo de José Vasconcelos, las obras de Diego Rivera, Adolfo Best Maugard, los grupos de teatro de los Colonialistas, los Siete Autores y los carperos, y la descripción del indígena realizado por, entre otros, Gregorio López y Fuentes, Mauricio Magdaleno y los concursos organizados por la prensa. La revolución, para ellos, era un reclamo de la victoria del pueblo y por eso su folclor era el elemento central en sus expresiones artísticas.

Durante el periodo de 1932 a 1937 estas estrategias convivieron en los programas oficiales aunque se enfrentaron, en ocasiones, violentamente. El cine participó en la lucha por la definición e interpretación de la revolución. Este esquema tripartito de las corrientes desembocó en largometrajes de ficción que nos ofrecieron ventanas de observación del conflicto y su resolución. La trilogía revolucionaria, *El prisionero 13*, *El compadre Mendoza* y *¡Vámonos con Pancho Villa!*, de Fernando de Fuentes, insistió en la crueldad y vacuidad de un movimiento que tenía buenos sentimientos pero que no pasaba de ser eso. El programa de producción y control de la propaganda oficial de Bassols, y posteriormente de Cárdenas, destinado a la difusión del modelo socialista -que estaba tratando de adoptar el gobierno mexicano- permitió la creación de *Redes*, su único producto. La comedia ranchera acaparó la cartelera cinematográfica desde 1936 con *¡Allá en el Rancho Grande!* Aunque obviando el espinoso tema de la revolución. Sin embargo, un año más tarde Arcady Boytler la retomaba y la revestía de folclor. A partir de entonces, la cinematografía basculó a interpretar la revolución como un acontecimiento concluido con la victoria del pueblo. La estructura de este trabajo estuvo, por tanto, construida en torno a estas corrientes de interpretación de la revolución y su desembocadura en las mentadas películas.

Además de darle sentido a la revolución se buscó también de involucrar al país en la modernidad. Esto implicó formar una imagen moderna de la nación, del mexicano y de la revolución como el acontecimiento coyuntural entre el antiguo régimen y el nuevo Estado. En este sentido, el Plan Sexenal centró sus premisas en la creación de un programa modernizador sin olvidar que el pueblo debería estar en el centro de las propuestas iconográficas y discursivas. Se planteó, por tanto, el conflicto de cómo formar una representación que incluyera los elementos de la modernidad y de la tradición. De tal forma

que las expresiones culturales fueron síntoma de las tensiones sufridas por la incorporación de la modernidad y la revaluación de la tradición y la historia. Este proceso terminó por convertir a la revolución en una tradición nacionalista. Con el programa educativo de Vasconcelos y las investigaciones de Gamio, Ponce, Chávez, Maugard, *Dr. Atl*, se intentó rescatar el pasado indígena y el folclore nacional, entendiendo por éste la cultura popular desde la época prehispánica sin despreciar la colonia. Bassols, desde la Secretaría de Educación, y Cárdenas, en la presidencia de la República, crearon un aparato de difusión cultural destinado al control de la imagen de la nación: la literatura, la educación, el teatro, la música, la radio, el cine y la prensa deberían pasar por los aparatos de supervisión evitando desviaciones ideológicas. La narrativa estaba, por tanto, contaminada lo mismo por las investigaciones folclóricas que por las vanguardias artísticas y políticas. El complicado proceso para introducir la educación socialista en el texto de la Constitución de 1917 y su ejecución práctica fue síntoma del programa modernizador enfrentado a la tradición. La obra *El perfil del hombre y la cultura en México* de Samuel Ramos se propuso como una cartografía que diseccionaba el problema cultural de México y del carácter del mexicano. Ambos aspectos, la educación socialista y la investigación del carácter nacional, eran etapas preparatorias para meter al país en la modernidad.

Durante este doble proceso, de explicación del acontecimiento y representación del programa revolucionario, el cine fue el referente de la modernidad cultural desde dos vertientes: primero por su tecnología y segundo por su capacidad de difusión. Fue parte de las campañas nacionalistas (1931-1933), se le incluyó en la constitución como industria (1935) y apareció en la lista de medios a promover y controlar por el Departamento Autónomo de Prensa y Publicidad (1936). Ofreció la capacidad de montar espectáculos teatrales, de adaptar la música y la literatura, de transpolar la iconografía pictórica y fotográfica reciclando estereotipos y proponiendo otros. La función del cine desde su etapa sonora ya no fue la de informar a la población sobre los hechos de la revolución, sino la de interpretar estos acontecimientos en su presente. Las cintas dieron cuenta del problema de montar tramas en las cuales se encontraran referentes a la modernidad y a la tradición. En los montajes secuenciales y en los personajes se leen los rasgos culturales denunciados por Ramos, lo que no significa que él fuera la fuente de creación sino que era sintomático del

ambiente cultural del país, al mismo tiempo que se buscó formular la narrativa que superara los traumas obstaculizadores de la modernidad.

Las tres películas mostraron las estrategias para la formación de la memoria colectiva de un acontecimiento y de un proceso histórico: la modernización, creando la ilusión de transitar por tres espacios de representación: de la naturaleza primitiva en la hacienda, a la escuela reivindicadora y por último, al teatro folclórico. De tal manera que los análisis de las cintas se distribuyeron en dos capas. La primera o más explícita fue la interpretación de la revolución. La segunda y más tangencial, fue el conflicto por la representación de la modernidad dentro del reciclaje vernáculo y la reminiscencia de los estereotipos culturales del y de lo mexicano.

Fernando de Fuentes con *Allá en el Rancho Grande* (1936) confirmó la tendencia comenzada por *El Compadre Mendoza* y *el Prisionero 13* al interpretar a la revolución como un acontecimiento que había alterado la tranquilidad de las haciendas durante un periodo pero que respetó o mantuvo las tierras en algunos de sus propietarios. Se preocupó por mostrar la crudeza de la guerra en un momento en que la política y la cultura reclamaron la radicalización de proyectos de “verdad” revolucionarios. *El Compadre Mendoza* funcionó para observar la tensión entre la modernidad y la tradición expuesta a través del binomio patrón-campesino y civilización-salvajismo. La formación de la iconografía del patrón de la hacienda con sus elementos de modernidad se enfrentó a los diferentes tipos de campesinos y por supuesto, a la imagen de Zapata como ícono del héroe y símbolo del ideal revolucionario. El carácter salvaje y primitivo del mexicano, tan discutido en esta época por los intelectuales, se evidenció en estos hombres cercanos a la naturaleza. La denuncia de los vicios y gestos que denigraban al pueblo estuvieron expuestos en secuencias que abarcaron al conjunto de los tipos puestos en las escenas de la película.

Redes fue obra de Paul Strand y de Agustín Velázquez Chávez realizada por Fred Zinnemann, concluida por Emilio Gómez Muriel y producida enteramente por el Estado. Reclamó la lucha de clases en un discurso que lo mismo demandaba la extinción de ellas y el respeto a la propiedad privada haciéndose eco de las ambigüedades reproducidas por los ideólogos en su afán por introducir el modelo socialista al país que terminaría por ser

bautizado, por el propio Cárdenas, de “socialismo mexicano”. La cinta nos ofreció un amplio campo de visión en torno al binomio de la definición de la nación dentro del esquema iconográfico y narrativo del socialismo universal, y de la reivindicación y la inferioridad racial. Las referencias a íconos socialistas clamaron la incursión en el campo de la lucha social universal antes que el reclamo a la revolución patriótica, desterritorializando, de esta manera, la revolución mexicana. El indígena era el problema racial central a resolver por el gobierno. Descrito ya fuera en un estado primitivo o con un aurea mítica, era el grupo que necesitaba ser reivindicado y civilizado. En él se concentraban los síntomas del trauma cultural de inferioridad del mexicano. Trauma considerado como la raíz de los demás vicios que lastimaban a los mexicanos y el obstáculo en la creación de una verdadera cultura nacional. *Redes* fue un intento por levantar y reivindicar su imagen y de considerarlo como un grupo capaz de luchar con las herramientas modernas por su propia salvación. Sin embargo, tal como sucedió en el debate por la definición del “socialismo mexicano”, recayó en los clichés de la inferioridad cultural del mexicano incapaz de desarrollar una cultura propia.

Arcady Boytler realizó *¡Así es mi tierra!* incorporando la revolución a un espectáculo de teatro de variedades, contornando los dramas de la guerra y los desplegados doctrinantes, para ofrecer una visión folclórica del movimiento. La revolución le servía para colocar en el aparador la cultura vernácula centrándose en la pintura de los estereotipos del campo provinciano. Los resultados de las investigaciones de la cultura popular veían sus frutos en los montajes cinematográficos. El discurso y la iconografía nacionalista, no exentos de ambigüedades, quedaron registrados en secuencias que dialogaron entre la modernidad, lo vernáculo y el producto final del sincrético mexicano, el pelado. La película se preocupó por fotografiar las peculiaridades del país a fin de valorizar el nacionalismo. El paisaje y la música fueron el cuerpo de la trama en la película y eran también motivo de disertaciones y fotoreportajes en la prensa. En el paisaje natural se fundió el exotismo de los charros y las chinas con su vida en el rancho, todo ello salía a la luz para promover el turismo, mismo que era impulsado gracias al desarrollo de la infraestructura carretera. El campo se erguía, a la vez, como la oposición de la vida moderna ansiada por el programa revolucionario y se convertía en el centro de la iconografía nacionalista. En ese mismo sentido se impulsó la música vernácula, salida de los sentimientos del pueblo. El enfrentamiento entre las

corrientes musicales claudicó en el afianzamiento del término “música mexicana” asignado a los sones y corridos revisitados, relegando la poética porfirista y el modernismo. Samuel Ramos temía la llegada de este mexicanismo, en donde los nacionalistas radicales impulsaran el provincialismo como el locus del color local y se implantara el arquetipo de la cultura con una “mentalidad pueblerina que en poco tiempo reduciría la significación del país al de una aldea sin importancia en medio del mundo civilizado. Nuestra capital debe huir igualmente de la cultura universal sin raíces en México, como también de un ‘mexicanismo’ pintoresco y sin universalidad.”¹ En este sentido, el complejo cuadro del nacionalismo vernáculo y moderno se completó con la incorporación del personaje del *pelado*, el denigrante producto de la modernidad económica mal gestionada y de los traumas históricos del mexicano. El *pelado*, o el *axolotl* según la metáfora de Roger Bartra², era una paradoja de orgullo y rabia. Recuperar este elemento del carácter del mexicano permitió completar, junto con el salvajismo y la inferioridad, el estereotipo del mexicano que se estaba formando en el ambiente cultural.

El conflicto para elaborar la iconografía y el discurso radicó en la manera de recuperar arquetipos de la mexicanidad incorporados a la modernidad. Los rasgos denigrantes del carácter del mexicano se oponían a la civilización, pero a la vez ofrecían una fuente de individualidad nacional. De tal manera que terminó por crear un orgullo patriótico integrado como elemento ontológico del *Ser nacional*. La modernidad se incorporó a través de estrategias que dialogaron con la masa. Se relegaron los programas de ingeniería social y se aceptó la diversidad social y racial. La cultura vernácula pasó al centro de la representatividad acompañada por la urgencia de modernización. Las tres cintas fueron alabadas por su mexicanidad y realización pero *El Compadre Mendoza* y *Redes* serían reconocidas posteriormente como ejemplos aislados de denuncia. El mundo cultural nacional e internacional destacaría, por un lado, sus logros estéticos y musicales y, por el otro, sus discursos denunciadores, que sirvieron para ilustrar las voces del revisionismo historiográfico. Mientras que *¡Así es mi tierra!* se perdería en la marea del folclorismo y sería recordada por la actuación de *Cantinflas*. Éste sería un fenómeno, a la vez paradójico

¹ Samuel Ramos, *El perfil del hombre...*, p. 98.

² Roger Bartra, *La jaula de la Melancolía...* p. 105.

y folclórico, de la mexicanidad revelada y alabada pero al mismo tiempo denostada.³ El cine estuvo envuelto en un debate sobre su función y utilización: moralizador o desmoralizador, formador o deformador de conciencia nacional y compromiso social.

Las discusiones planteadas entonces se mantendrían, por ejemplo, en la serie de entrevistas realizada por Miguel Ángel Mendoza a los intelectuales mexicanos: Diego Rivera, además de reconocer en el indígena el salvador del cine mexicano, pedía a los realizadores de películas preocuparse por filmar problemas genuinamente mexicanos que bien entendidos podrían extrapolarse al nivel de lo humano y universal.⁴ Salvador Novo incitaba a los productores a arriesgarse con adaptaciones de la literatura mexicana relegando las simplistas historias de charros, machos y *westerns*.⁵ Manuel Álvarez Bravo, propugnaba por un arte que reflejara la realidad, contra el ensayo y el experimento, y la fotografía como el alma y cuerpo del cine, porque en realidad el cine eran imágenes en movimiento.⁶ Y José Clemente Orozco, quizás resignado, admitía que el cine debía ser entretenimiento sin preocuparse por temas políticos o ideológicos.⁷ Por eso la revolución a la manera de Emilio *el indio* Fernández gustaba y funcionaba, porque era una obra de arte de un director cinematográfico sin preocupaciones políticas: con *Flor Silvestre* (1943) y *Enamorada* (1946) el indio Fernández se hizo eco de la institucionalización de la revolución programada por el Partido de la Revolución Mexicana (PRM), refundación hecha por Cárdenas en 1938 del Partido Nacional Revolucionario, y que decantaría en la creación del Partido de la Revolución Institucional (PRI) en 1946. La revolución sería

³ En la revista *Avante* de marzo de 1961, Vicente Lombardo Toledano insistía en su discurso reivindicativo de la revolución contra los gérmenes de la vulgaridad mexicanista: “El pelado es el símbolo de un pasado que el desarrollo económico, social, político y cultural del país ha superado ya hace tiempo... El pelado no tiene nada en común con el pueblo mexicano de hoy. El símbolo del México moderno es el campesino que lucha a muerte por un pedazo de tierra. El obrero que pelea por su pan y sus derechos de clase. El maestro rural, misionero de la patria nueva. El intelectual, dotado de cultura y desinterés, que señala los caminos del progreso y de la redención humana. El artista, que interpreta el profundo sentido revolucionario de las masas....” Vicente Lombardo Toledano, *Cine, Arte y sociedad*, UNAM, México, 1989, pp. 79-80.

⁴ Miguel Ángel Mendoza, “El indio salvó el cine nacional. Habla Diego Rivera”, *La semana cinematográfica*, núm. 6, 25 de septiembre 1948, pp. 12-13

⁵ Miguel Ángel Mendoza, “Hagamos menos charritos y tendremos un cine más mexicano. Habla Salvador Novo”, *La semana cinematográfica*, núm. 8, 9 de octubre 1948, pp. 10-11.

⁶ Miguel Ángel Mendoza, “El cine dimensión de esta época, dice M. Álvarez Bravo”, *La semana cinematográfica*, núm. 11, 30 de octubre 1948, pp. 8-9.

⁷ Miguel Ángel Mendoza, “El cine nacional está perdido. Por José Clemente Orozco”, *La semana cinematográfica*, núm. 13, 13 de noviembre 1948, pp. 14-15.

entonces un acontecimiento histórico concluido: el indígena, el campesino, el militar y el profesor debían luchar juntos por la consolidación y construcción del nuevo Estado. La revolución había filtrado a sus héroes, personajes y batallas, delimitado sus periodos y espacios, mezclando las señas del fin de un periodo y el comienzo de uno nuevo, es decir, había conseguido formar una iconografía de la nación moderna.

ARCHIVOS

Cineteca Nacional (ACN)

- Expediente A00079, *El compadre Mendoza*
- Expediente A00267, *Redes*
- Expediente E00007, *Fernando de Fuentes*
- Expediente E00033 1/2, *Semblanza de la vida y obra de Miguel Contreras Torres*
- Expediente E00047, Emilio Gómez Muriel
- Expediente G00468B /A01530, Guion Cinematográfico de *El compadre Mendoza*
- Expediente E-06061, Paul Strand
- Expediente E-00179, Silvestre Revueltas
- Expediente G00899 , guion *Así es mi tierra*
- Expediente E00031, Arcady Boytler
- Expediente A00223, *Así es mi tierra*

Dirección General de Radio, Televisión y Cinematografía (ADGRTC)

- Expediente 1230, *Redes*
- Expediente 255, *El Compadre Mendoza*

General de la Nación (AGN)

- Fondo Presidenciales, Lázaro Cárdenas, expediente 533.3/20.
- Fondo Presidenciales, Lázaro Cárdenas, expediente 536/3.
- Fondo Presidenciales, Lázaro Cárdenas, expediente 545.3/147.
- Fondo Presidenciales, Lázaro Cárdenas, expediente 533.3/42.
- Fondo Presidenciales, Lázaro Cárdenas, expediente 533.4/1.
- Fondo Carlos Chávez, Escritos Caja 4, vol. 2, expediente 25.
- Fondo Carlos Chávez, Música mexicana Caja 1, vol. 1, expediente 5, documento Blas Galindo, *Nuestro Nacionalismo Musical, tesis de maestro en composiciones*, diciembre 1944.

- Fondo Carlos Chávez, Música mexicana Caja 1, vol. 1, expediente 6.
- Fondo Carlos Chávez, Música mexicana Caja 1, vol. 2, expediente 13.
- Fondo Instituciones gubernamentales, S. XX, Dirección General de Información caja 51, expediente 54.
- Fondo SEP, Oficina cultural de radio telecomunicación caja 9482.
- Fondo Carlos Chávez, Correspondencia OSM Caja 2, vol. 1, expedientes 13, 52, 53, 58 y 75.
- Fondo Carlos Chávez, Correspondencia OSM Caja 2, vol. 3, expediente 87.
- Fondo Carlos Chávez, Correspondencia OSM Caja 2, vol. 4, expediente 121.
- Fondo Carlos Chávez, Prensa OSM Caja 1, vol. 2, expediente 3.
- Fondo Carlos Chávez, Prensa OSM Caja 1, vol. 4, expediente 1, 2, 3, 5, 6, 9, 10., 15, 17 y 18
- Fondo Carlos Chávez, Prensa OSM Caja 1, vol. 5, expediente 14.
- Fondo Carlos Chávez, Prensa y eventos musicales Caja 1, vol. 2, expediente 9, 10, 11, y 12.
- Fondo Carlos Chávez, Escritos Caja 1, vol. 1, expediente 6 y 10.
- Fondo Carlos Chávez, Escritos Caja 3, vol. 2, expediente 23.
- Fondo Carlos Chávez, Escritos Caja 4, vol. 2, expediente 22.
- Fondo Carlos Chávez, Escritos Caja 5, vol. 3, expediente 22.
- Fondo Carlos Chávez, Escritos Caja 5, vol. 4, expediente 55.
- Fototeca, Fondo 52/9, Charros y Chinas, 1935-1946.

ENTREVISTAS

MIRANDA Raúl, Jefe del Centro de Documentación de la Cineteca Nacional, efectuada en la cineteca nacional, cd. de México, enero 2013.

REVISTAS Y PERIÓDICOS DE LA ÉPOCA (1920-1940)

A.A.E. "Los centros de educación indígena", *El maestro rural*, tomo X, núm. 1, México, julio 1937.

A.A.E., "Los centros de educación indígena", *El maestro rural*, tomo X, núm. 1, julio 1937.

Águila, Juan Gualberto, "Zapata, héroe, no asesino", *El Universal Gráfico*, 10 de abril 1934, pp. 6,7 y 11.

Alba, Luz, "Ilustrado presenta las mejores películas del año", *Ilustrado*, 4 de enero 1934, pp. 14-15.

Alba, Luz, "Allá en el Rancho Grande", *Ilustrado*, 15 de octubre 1936.

Alba, Luz, "El anónimo", *Ilustrado*, 16 de febrero 1933.

Alba, Luz, "Janitzio", *Ilustrado*, 10 de octubre 1935, pp. 18 y 19.

Alessio Robles, Vito, "Viva Villa", *El Universal*, 14 de diciembre 1933, p. 3.

Alfaro Siqueiros, David (et. al.), "Manifiesto del Sindicato de Obreros Técnicos Pintores y Escultores", *El Machete. Revista Quincenal*, segunda quincena de junio 1924. Catalogado por el International Center for the Arts of the Americas at the Museum of Fine Arts, Houston. Documents of 20th-century Latin American and Latino Art.

Alfaro Siqueiros, David, "Llamamiento al proletariado. ¿Cómo abatir a la prensa burguesa?," *El Machete, Hoja Volante*, 10 agosto 1924. Catalogado por el International Center for the Arts of the Americas at the Museum of Fine Arts, Houston. Documents of 20th-century Latin American and Latino Art.

Álvarez Bravo, Manuel, "The Indian problem", *Mexican art and life*, no. 4, October 1938.

Álvarez Bravo, Manuel, *El maestro rural*, tomo X, núm. 3 y 4, portada, sep-oct 1937.

Álvarez del Villar, José, "La andante charrería", *La prensa*, 1 de abril 1934, p. 2.

Álvarez del Villar, José, “La creación de los charros, una revancha contra los conquistadores”, *El Universal*, segunda sección, 6 de diciembre 1934, p. 2.

Ameli, “No hay inferioridad de la mujer respecto al hombre”, *La prensa*, 16 de julio 1936.

Anónima, “La escuela socialista”, *El Universal*, 30 de noviembre 1934.

Anónima, “Las escuelas artículo 123”, *El Universal*, 9 de noviembre 1934.

Anónima, “Nuevo proyecto de educación socialista”, *El Universal*, 20 de noviembre 1934.

Anónimo, “‘Redes’ una obra sin estrellas que es una vida real vivida”, *La prensa*, 14 de julio 1936.

Anónimo, “Acalorado mitin de maestros en la secretaria de educación”, *El Universal Gráfico*, 13 de abril 1934.

Anónimo, “Ahora si es un hecho la producción de películas habladas en México”, *La prensa*, 9 de junio 1931.

Anónimo, “Amapola del camino”, *El Universal*, 12 de septiembre 1937, p. 11.

Anónimo, “Amapola del camino”, *La prensa. Revista dominical*, 12 de septiembre 1937, p. 13.

Anónimo, “Así es mi tierra estrenose con éxito sin precedente y conquisto nutridos aplausos”, *Excélsior*, 16 de septiembre 1937, p. 14.

Anónimo, “Así es mi tierra la gran película nacional de éxito creciente”, *Excélsior*, 19 de septiembre 1937, p. 10.

Anónimo, “Así es mi tierra presenta en Cantinflas y Medel, la pareja más cómica de la pantalla”, *Excélsior*, 10 de septiembre 1937, p. 12.

Anónimo, “Así es mi tierra. Una gran película”, *Hoy*, núm. 29, 11 de septiembre 1937, p. 54.

Anónimo, “Así es mi tierra”, *Hoy*, núm. 30, 18 de septiembre 1937, p. 50.

Anónimo, “Ayudará el gobierno a fomentar la industria cinematográfica”, *Excélsior*, año XV, tomo IV, primera sección, 11 de julio 1931.

Anónimo, “Cada día que pasa se agrava más la huelga de obreros y empleados de la compañía mexicana ‘El Águila’”, *Excélsior*, 19 de julio 1936.

Anónimo, “Cantinflas cuenta un cuento”, *El Universal*, segunda sección, 4 de septiembre 1937, p. 8.

Anónimo, “Cantinflas en el teatro “Fábregas” ”, *Excélsior*, 1 de septiembre 1937.

Anónimo, “Cantinflas y el catrín”, *El Universal*, 8 de septiembre 1937, p. 9.

Anónimo, “Cantinflas y Medel dos héroes de Así es mi tierra”, *El Universal Gráfico*, 7 de septiembre 1937, p. 21.

Anónimo, “Cantinflas y Medel en su duelo a muerte”, *El Universal*, 12 de septiembre 1937, p. 10.

Anónimo, “Cantinflas y Medel triunfan en Así es mi tierra”, *La prensa*, 18 de septiembre 1937, pp. 15-16.

Anónimo, “Carmen Guerrero adora a su pequeño hijito”, *El Universal Gráfico*, 2 de abril 1934, p. 14

Anónimo, “Ceremonias en Cuautla y aquí en honor del general Emiliano Zapata”, *La Prensa*, 11 de abril 1934, p. 18.

Anónimo, “Como el tiempo del jacobismo”, *Excélsior*, año XV, tomo IV, primera sección, 11 de julio 1931, p. 1-3.

Anónimo, “Cómo se impartirá la educación socialista a los niños jóvenes”, *La prensa*, 5 de diciembre 1934.

Anónimo, “Con los rancheros”, *Hoy*, núm. 21, 17 de julio 1937, pp. 29-32.

Anónimo, “Conciertos sinfónicos para los campesinos”, *El Universal*, 19 de septiembre 1937.

Anónimo, “Cuarto concierto de la Sinfónica Nacional. Dirige Revueltas y con él colabora León Mariscal, Carmen de Obarrio, pianista panamericana, actuará como solista”, *Excélsior*, 6 de junio 1936

Anónimo, “De nuestro concurso de fotografías”, *Excélsior*, sección de rotograbado, 13 de junio 1937, p. 1.

Anónimo, “De nuestro concurso de fotografías”, *Excélsior*, sección de rotograbado, 5 de septiembre 1937, p.1.

Anónimo, “De nuestro concurso de fotografías”, *Excélsior*, sección de rotograbado, 19 de septiembre 1937, p.1.

Anónimo, “De nuestro concurso de fotografías”, *Excélsior*, sección de rotograbado, 26 de septiembre 1937, p.1.

Anónimo, “De nuestro concurso de fotografías”, *Excélsior*, sección de rotograbado, 19 de julio 1936, p.1.

Anónimo, “Donde comenzaron las serenatas de la película Así es mi tierra”, *El Universal Gráfico*, 18 de septiembre 1937, p. 15.

Anónimo, “Donde los niños se educan”, *El Universal Gráfico*, sección editorail, 7 de septiembre 1937.

Anónimo, “El 15 de septiembre se estrena Así es mi tierra en el cinema palacio”, *Excélsior*, 13 de septiembre 1937, p. 8.

Anónimo, “El 16 estalla la huelga eléctrica”, *La prensa*, 2 de julio 1936.

Anónimo, “El alcoholismo será combatido por los maestros rurales”, *El Universal*, 9 de septiembre 1937.

Anónimo, “El cine y las escuelas”, *El Universal*, columna “Por el ojo de la llave”, 15 de septiembre 1937.

Anónimo, “El día 8 de agosto será nuestro tercer gran festival artístico”, *La prensa*, 30 de julio 1936.

Anónimo, “El estreno de El Compadre Mendoza”, *El Universal Gráfico*, 4 de abril 1934, p. 13

Anónimo, “El homenaje de hoy a la Memoria de Zapata”, *El Universal*, 22 de abril 1934, p. 11.

Anónimo, “El jurado declara no haber hallado la canción mexicana representativa”, *El Universal Gráfico*, 28 de septiembre 1937.

Anónimo, “El jurado previo del gran certamen de autores y cancioneros regionales "cómo canta la provincia", *El Universal Gráfico*, 8 de septiembre 1937, pp. 3 y 8.

Anónimo, “El noveno concierto de la Hora Nacional del Dapp”, *La prensa*, 18 de septiembre 1937.

Anónimo, “El octavo concierto de la Hora Nacional del Dapp”, *La prensa*, 11 de septiembre 1937.

Anónimo, “El problema del indio”, *Excélsior*, 20 de julio 1931.

Anónimo, “El quince de septiembre se estrenará ‘Así es mi tierra’ ”, *Excélsior*, 8 de septiembre 1937, p. 3.

Anónimo, “El sr. Presidente inaugura hoy unos estudios cinematográficos”, *La prensa*, 29 de julio 1931.

Anónimo, “Elogios del doctor Castillo Nájera para la hermosa film mexicana Así es mi tierra”, *Excélsior*, segunda sección, 24 de septiembre 1937, p. 1.

Anónimo, “En favor de los indígenas”, *El enano*, 10 de octubre 1936.

Anónimo, “En la enseñanza socialista, no se atacará a la religión”, *La prensa*, 3 de noviembre 1934.

Anónimo, “En orgia de colores, bajo los oros d un sol espléndido, se efectuó la fiesta en el estadio”, *Excélsior*, segunda sección, 6 de julio 1936, pp. 1 y 8.

Anónimo, “Escuela socialista en vez de escuela laica”, *El Universal*, 16 de diciembre 1933.

Anónimo, “Esta noche se exhibe el film Así es mi tierra”, *El Universal*, 15 de septiembre 1937, p. 14.

Anónimo, “Estos tres indígenas cantan el "alabado" y son artistas de cine por la magia de Sergio Eisenstein”, *El Universal Gráfico*, 28 de abril 1934.

Anónimo, “Federalización de la industria del cine en México”, *La Prensa*, 3 de noviembre 1934.

Anónimo, “Fotonota promocional *El compadre Mendoza*”, *El Universal*, sección de rotograbado, 3 de abril 1934, p. 3.

Anónimo, “Fue asesinado y mutilado su cuerpo por predicar la desfanatización en el interior de un templo”, *La prensa*, 16 de diciembre 1934.

Anónimo, “Fue un éxito la transmisión de la hora nacional”, *La prensa*, 20 de septiembre 1937.

Anónimo, “Fueron tumultuarias las manifestaciones que se efectuaron ayer en las calles de la metrópoli”, *La prensa*, 8 de abril 1934.

Anónimo, “Gran noche de charros en el Garci-crespo”, *Iris*, núm. 497, 21 de marzo 1937, p. 4.

Anónimo, “Hermosa composición fotográfica con unos campesinos según una escena de la cinta "tormenta sobre México", *El Universal Gráfico*, 30 de abril 1934.

Anónimo, “Horrible matanza de católicos en Coyoacán”, *La prensa*, 31 de diciembre 1934.

Anónimo, “Hoy en la noche es el concierto de la sinfónica”, *Excélsior*, 9 de junio 1936.

Anónimo, “Hoy es el concierto para trabajadores”, *El Universal*, tercera sección, 5 de septiembre 1937.

Anónimo, “Hoy será la exhibición privada de Así es mi tierra”, *Excélsior*, 11 de septiembre 1937, p. 2.

Anónimo, “Importante concurso de trajes regionales”, *El Universal*, 5 de diciembre 1934.

Anónimo, “Industria Nacional cinematográfica”, *El Universal*, 11 de abril 1934.

Anónimo, “Información general. Asociación de charros de Tehuacán”, *Iris*, núm. 496, 14 de marzo 1937, p. 3.

Anónimo, “Inician el terror los ‘camisas rojas’”, *La prensa*, 12 de julio 1936.

Anónimo, “Iniciativa para que los guardabosques sean vestidos de charros”, *El Universal*, 12 de diciembre 1934, p. 10.

Anónimo, “Iniciativa para que los guardabosques sean vestidos de charros”, *El Universal*, 12 de diciembre 1934.

Anónimo, “Investigación científica de las condiciones en que se hallan los indios de México”, *Excélsior*, 16 de junio 1937.

Anónimo, “La apoteosis del cine nacional se efectuará al estrenarse en el Alameda Amapola del camino”, *Excélsior*, segunda sección, 16 de septiembre 1937, pp. 1-2.

Anónimo, “La escuela socialista no es destructora de la libertad”, *La prensa*, 20 de diciembre 1934.

Anónimo, “La feria actual y las industrias mexicanas”, *Excélsior*, año XVIII, tomo VI, 4 de diciembre 1934.

Anónimo, “La fiesta charra en honor de los marines franceses”, *La prensa*, 30 de abril 1934, p. 4.

Anónimo, “La huelga en la escuela Emiliano Zapata”, *El Universal*, 7 de abril 1934.

Anónimo, “La leche a 5cts el litro”, *La prensa*, 18 de julio 1936.

Anónimo, “La película que trata de socialismo”, *El Universal*, 9 de diciembre 1934.

Anónimo, “La película redes es un gran acierto del cine nacional”, *Excélsior*, 30 de julio 1936.

Anónimo, “La propaganda social solo podrá hacerla el PNR”, *La prensa*, 3 de enero 1935.

Anónimo, “La revolución es un proceso histórico que está frente a un proceso técnico: educación. Una interesante conferencia fue sustentada el miércoles pasado en el salón de actos del PNR por el señor lic. Don José López Lira”, *Excélsior*, segunda sección, 26 de junio 1931, p. 8.

Anónimo, “Lamentables sucesos en la villa G. Madero por el asunto de la educ. sexual”, *El Universal Gráfico*, 13 de abril 1934.

Anónimo, “Las mujeres culpables de los divorcios”, *La prensa*, 21 de diciembre 1934.

Anónimo, “Las serenatas de así es mi tierra”, *El Universal*, segunda sección, 7 de septiembre 1937, p. 9.

Anónimo, “Lo que piensa Fernando de Fuentes de su película El compadre Mendoza”, *El Universal*, 6 de abril 1934.

Anónimo, “Los camisas rojas de Garrido levantados en armas en Tabasco”, *La prensa*, 8 de julio 1936.

Anónimo, “Medel y la rancherita que Cantinflas le quito”, *El Universal Gráfico*, 13 de septiembre 1937, p. 9.

Anónimo, “Mercedes Soler en el cine”, *El Universal*, 9 de septiembre 1937, p. 9.

Anónimo, “México inaugura la más bella y la mejor de sus carreteras”, *Excélsior*, pp 1-12 y en tercera sección pp. 1-10, 1 de julio 1936.

Anónimo, “México se divierte”, *Hoy*, núm. 33, 9 de octubre 1937.

Anónimo, “No fue total el paro habido en los campos petroleros”, *Excélsior*, 16 de julio 1936.

Anónimo, “No hay servicio de saneamiento en México”, *La prensa*, 19 de julio 1936.

Anónimo, “Nuestros indios viven una vida de miseria espantosa y es necesario redimirlos”, *La prensa*, 28 de junio 1936.

Anónimo, “Otro gran éxito alcanza ‘La prensa’ en el segundo festival de las candidatas a doble de Shirley temple y ‘Estrellita mexicana’”, *La prensa*, 26 de julio 1936.

Anónimo, “Película mexicana considerada mundialmente como una de las tres mejores de 1936”, *El Nacional*, 6 de diciembre 1936.

Anónimo, “Propaganda pro México”, *El Universal*, 30 de diciembre 1934, pp. 1 y 14.

Anónimo, “Próximo estreno Así es mi tierra”, *La prensa*, 10 de septiembre 1937, p. 10.

Anónimo, “Pudo conjurarse la huelga de electricistas esta madrugada”, *Excélsior*, 16 de julio 1936.

Anónimo, “Puntualiza el gobierno los fines de la escuela socialista. Hace amplias declaraciones sobre este trascendental asunto el Señor Secretario de Educación”, *El Universal*, 20 de diciembre 1934.

Anónimo, “Reglamentación en la industria cinematográfica”, *Excélsior*, año XVIII, tomo VI, 3 de noviembre 1934.

Anónimo, “Reglamento del art. Tercero constitucional”, *Excélsior*, 30 de diciembre 1934.

Anónimo, “Resumen de los acontecimientos más importantes ocurridos del 15 al 30 de enero de 1935”, *CROM*, año X, núm. 239, 1 de febrero 1935, p. 8.

Anónimo, “Resumen de los acontecimientos más importantes ocurridos del 31 de diciembre al 14 de enero de 1935”, *CROM*, año X, núm. 238, 15 de enero 1935

Anónimo, “Resumen de los acontecimientos más importantes ocurridos del 29 de noviembre al 13 de diciembre de 1935”, *CROM*, año X, núm. 260, 15 de diciembre 1935.

Anónimo, “Rincones bellos de México”, *Excélsior*, sección de retrograbado, 19 de julio 1931, pp. 2 y 3.

Anónimo, “Salvajes atentados contra maestros socialistas”, *Excélsior*, 29 de julio 1936.

Anónimo, “Se declara existente la huelga de electricistas”, *Excélsior*, 18 de julio 1936.

Anónimo, “Se exhibirá aquí la película que hizo el ruso Eisenstein”, *El Universal Gráfico*, 27 de abril 1934.

Anónimo, “Segunda semana triunfal de Así es mi tierra en el cinema palacio”, *Excélsior*, 23 de septiembre 1937, p. 10.

Anónimo, “Será grandioso nuestro gran festival de mañana en el elegante teatro alameda”, *La prensa*, 24 de julio 1936.

Anónimo, “También los estudiantes de los internados indígenas, contagiados por la huelga”, *Excélsior*, 21 de junio 1937.

Anónimo, “Tendencias de las reformas en materia de educación pública”, *Excélsior*, 20 de diciembre 1934.

Anónimo, “Tormenta sobre México la película hecha por Sergio Eisenstein y de la cual es esta escena”, *El Universal Gráfico*, 27 de abril 1934.

Anónimo, “Tres tipos muy conocidos”, *El Universal Gráfico*, 9 de septiembre 1937, p. 14.

Anónimo, “Un baile en Así es mi tierra”, *El Universal*, segunda sección, 10 de septiembre 1937, p. 8.

Anónimo, “Un brillante festival charro en el rancho san Isidro”, *El Universal*, 6 de septiembre 1937.

Anónimo, “Un cuerpo de charros para formar escolta al primer magistrado”, *Excélsior*, 16 de diciembre 1934, pp. 1 y 9.

Anónimo, “Un saludo de Shirley temple. Ninguna Niña debe faltar hoy al gran cinema palacio”, *La prensa*, 28 de junio 1936.

Anónimo, “Un soberbio éxito alcanzo "La prensa" en su gran concurso cinematográfico”, *La prensa*, 29 de junio 1936.

Anónimo, “Una conferencia sobre el nacionalismo en la música”, *El Universal*, 17 de abril 1934.

Anónimo, “Una gran noche mexicana en el cine”, *Excélsior*, segunda sección, 15 de septiembre 1937, p. 1.

Anónimo, “Una humilde indígena es estrella de cine”, *El Universal*, segunda sección, 28 de abril 1934.

Anónimo, “Debemos mexicanizarnos”, *Excélsior*, año XV, tomo IV, primera sección, 17 de julio 1931.

Anuncio de portada, *El noroeste de México*, año 7, núm. 1, enero-febrero 1932.

Anuncio, “¡Así es mi tierra!”, *Excélsior*, 15 de septiembre 1937.

Anuncio, “‘Ora Ponciano’ se estrena hoy en los cines ‘Monumental’, ‘Edén’ y ‘Odeón’”, *Excélsior*, 17 de junio 1937.

Anuncio, “‘Ora Ponciano’ se exhibe hoy nuevamente en el ‘Cine Encanto’”, *Excélsior*, 7 de junio 1937.

Anuncio, “Alberto Novelo Vega el candidato de los trabajadores”, *El Eco revolucionario*, portada, 20 de noviembre 1936.

Anuncio, “Así es mi tierra y Conciertos Sinfónicos”, *La prensa*, 5 de septiembre 1937.

Anuncio, “*Así es mi tierra*”, *El Universal*, tercera sección, 5 de septiembre 1937, pp. 10 y 11.

Anuncio, “Congreso de unificación campesina”, *Izquierdas*, en portada, 9 de marzo 1936.

Anuncio, “El cambio de sexenio y la Lotería Nacional”, *Excélsior*, 15 de noviembre 1934.

Anuncio, “El Compadre Mendoza”, *El Universal Gráfico*, 5 de abril 1934.

Anuncio, “El Compadre Mendoza”, *La Prensa*, 4 de abril 1934, p. 14.

Anuncio, “Ford”, *Excélsior*, sección de rotograbado, 1 de julio 1936, p.1.

Anuncio, “La fiesta de la canción”, *El Universal Gráfico*, 2 de diciembre 1933.

Anuncio, “La Lotería Nacional del 20 de nov”, *El Universal*, 15 de noviembre 1934.

Anuncio, “La Lotería Nacional del 20 de nov”, *Excélsior*, 19 de noviembre 1934.

Anuncio, “La Lotería Nacional del 20 de nov”, *Excélsior*, 19 de noviembre 1934.

Anuncio, “Laboratorios Roberina”, *El Universal*, 1 de diciembre 1934, p. 9.

Anuncio, “Las masas trabajadoras. Lázaro Cárdenas”, *El Eco revolucionario*, 27 de octubre 1934.

Anuncio, “Lotería Nacional del 20 de nov”, *Excélsior*, 18 de noviembre 1934.

Anuncio, “lotería nacional”, *Excélsior*, 15 de noviembre 1934.

Anuncio, “lotería nacional”, *Excélsior*, 19 de noviembre 1934.

Anuncio, “No te engañes corazón”, *Excélsior*, 23 de junio 1937, pp. 6 y 7.

Anuncio, “No te engañes corazón”, *Excélsior*, 26 de junio 1937, p. 6.

Anuncio, “Ora Ponciano”, *Excélsior*, 6 de junio 1937.

Anuncio, “Redes”, *Excélsior*, 11 de julio 1936.

Anuncio, “Redes”, *Excélsior*, 29 de julio 1936.

Anuncio, “Redes”, *La prensa*, 10 de julio 1936.

Anuncio, “Sinfónica de México. Director Chávez”, *El Universal Gráfico*, 27 de julio 1936.

Anuncio, “Sinfónica de México. Director Chávez”, *El Universal*, 31 de julio 1936.

Anuncio, “Un concierto de música popular mexicana en la Hora nacional”, *La prensa*, 18 de septiembre 1937.

Anuncio, “Un concierto de música popular mexicana en la Hora nacional”, *La prensa*, 19 de septiembre 1937.

Anuncio, “Un concierto de música popular mexicana en la Hora nacional”, *El Universal*, 19 de septiembre 1937.

Anuncio, “*Una noche en la ópera*. De los hermanos Marx”, *El Universal*, 28 de julio 1936.

Anuncios, “*¡Así es mi tierra! y Amapola del Camino*”, *Excélsior*, 18 de septiembre 1937, pp. 6-7.

Aragón Leyva, Agustín, “El problema de nuestra cultura”, *Izquierdas*, 3 de junio 1936.

Aragón Leyva, Agustín, “Música y danza”, *Últimas noticias*, 11 de julio 1936.

Aragón, Alejandro, “¡‘Muera Villa’!”, *Ilustrado*, 26 de diciembre 1934, pp. 41-42.

Báez, V.D., “El Nacionalismo, el turismo y el hospedaje”, *Excélsior*, primera sección, 25 de junio 1931, pp. 5 y 9.

Baqueiro Foster, G, “El cuarteto Op. 2 de Silvestre Revueltas”, *Excélsior*, 7 de junio 1931.

Barajas, Manuel, “Los músicos mexicanos y el artículo 4to constitucional”, *Hoy*, 27 de marzo 1937.

Barros Sierra, José, “Audiciones gratuitas para trabajadores”, *El Universal*, 9 de agosto 1935.

Barros Sierra, José, “La educación musical de los niños”, *El Universal*, 31 de agosto 1936.

Bassols, Narciso, “Consumemos la reforma”, *Hoy*, núm. 21, 17 de julio 1937.

Bassols, Narciso, “Discurso del Lic. Narciso Bassols sobre el momento actual de la cultura”, *La antorcha*, tomo 1, núm. 29, México, 18 de abril 1925.

Bello, Domínguez, “La exposición del Dr. Atl”, *Ilustrado*, 11 de enero 1934, pp. 27 y 39.

Bermúdez Zatarín, Rafael, “El compadre Mendoza una producción de Fernando de Fuentes en el Palacio”, *El universal*, 8 de abril 1934, p. 4.

Bonifant, Cube, “Del nacionalismo peliculero en la columna Correo Aéreo”, *Ilustrado*, columna “Tiro al blanco”, 1 de febrero 1934, p. 4.

Brioso y Candiano, M., “¿Por qué los discípulos de Rébsamen no se han mostrado enemigos del socialismo?”, *Iris*, núm. 473, México, 4 octubre 1936.

Brito Rosado, Federico, “Emiliano Zapata”, *Excélsior*, 17 de diciembre 1934, pp. 5 y 7.

Bueno, Manuel, ¿El cine es un arte menor?, *Ilustrado*, 17 de mayo 1934, pp. 22, 23 y 42.

Cárdenas, Lázaro, “El plan sexenal del general Cárdenas”, *El Eco revolucionario*, 9 de junio 1934.

Cárdenas, Lázaro, “El plan sexenal del general Cárdenas”, *El Eco revolucionario*, 16 de junio 1934.

Cárdenas, Lázaro, “La escuela socialista arma de la revolución”, *Izquierdas*, núm. 17, 5 de noviembre 1934.

Cárdenas, Lázaro, “Trascendentales declaraciones del C. Presidente de la república, general Lázaro Cárdenas”, *CROM*, año X, núm. 239, 1 de febrero 1935, pp. 11-12.

Cardoza y Aragón, Luis, "Exposición de pintura organizada por la LEAR: Divagaciones y pretextos", *El Machete, Periódico quincenal*, México, 23 de mayo 1936. Catalogado por el International Center for the Arts of the Americas at the Museum of Fine Arts, Houston. Documents of 20th-century Latin American and Latino Art.

Cardoza y Aragón, Luis, “En la pantalla”, *Todo*, 11 de febrero 1936, pp. 30-31.

Cardoza y Aragón, Luis, “En la pantalla”, *Todo*, 17 de marzo 1936, pp. 28-29.

Cardoza y Aragón, Luis, *Todo*, “En la pantalla”, *Todo*, 7 de abril 1936, pp. 12-13.

Ceniceros, José Ángel, “La revolución y la política educacional”, *Acción renovadora*, vol. 2, núm. 7, México, mayo 1934.

Cervantes, Enrique A., “Nuestras poblaciones y la nueva modernidad arquitectónica”, *Universidad*, tomo 2, núm. 2, diciembre 1936.

Chávez, Carlos, “La importación en México”, *La antorcha*, tomo 1, núm. 2, México, 11 de octubre 1924.

Chávez, Carlos, “La tesis nacionalista de Ponce, 1911”, *El Universal*, 9 de diciembre 1936.

Chávez, Carlos, *Llamadas. Sinfonía proletaria*, Secretaría de Educación Pública/Departamento de Bellas Artes, México, 1934. Catalogado por el International Center for the Arts of the Americas at the Museum of Fine Arts, Houston. Documents of 20th-century Latin American and Latino Art.

Chico Goerne, Luis, “El sentido hispánico de nuestra revolución”, *Acción renovadora*, vol. 1, núm. 1, 1933, pp. 10-16.

Cinematográfica, “La pantalla al día”, *Excélsior*, segunda sección, 18 de septiembre 1937, p. 7.

Cuesta, Jorge, “La reforma al artículo tercero”, *El Universal*, 1 de diciembre 1933.

De La Garza, Gustavo M., “Campana anti-alcohólica”, *El Viajante*, núm. 52, 18 de abril 1929.

De la Peña, M.T., “La expropiación de los ferrocarriles de México”, *Trimestre económico*, vol. IV, núm. 17, 1937.

De Medina, Alfonso, “La psicología de los borrachitos mexicanos”, *Ilustrado*, 22 de febrero 1934.

Del Mar, Hugo, “Luces y sombras del cine nacional”, *Revista de revistas*, año 23, núm. 1232, 24 de diciembre 1933.

Díaz Morales, Francisco, “Ixtapan de la sal”, *Hoy*, 6 de marzo 1937, p. 57.

Dromundo, Baltasar, “La crisis de la canción mexicana. Última entrega”, *Excélsior*, 24 de diciembre 1934.

Dromundo, Baltasar, “La crisis de la canción mexicana”, *Excélsior*, 3 de diciembre 1934.

Editorial, “Criterio oficial sobre educación”, *Excélsior*, 21 de diciembre 1934.

Editorial, “Dos problemas de México”, *Acción renovadora*, vol. 2, núm. 9, jul-agosto 1934.

Editorial, “La prematura implantación de la escuela socialista”, *El Universal*, 15 de noviembre 1934.

El grano en la Espiga, “Elogio al maestro rural”, *Universidad*, tomo 1, núm. 5, junio 1936.

Escalante, Esteban V., “Arcady Boytler un director de fuste”, *Revista de revistas*, 19 de noviembre 1933.

Escalante, Esteban V., “Balance del cine nacional”, *Almanaque nacional*, 1935.

Escalona Ramos, Alberto, “La raza y los problemas de México”, *Acción renovadora*, vol. 1, núm. 2, México, 1933.

Gamio Manuel, “Una nueva constitución”, *Universidad*, tomo 1, núm. 5, junio 1936.

Garduño, María Eugenia, “Se exhiben por primera vez en México los fotograbados que reconstruyen los años mexicanos de Paul Strand”, *Crónica*, 18 de mayo 2000.

González Guerrero, F., “Las serenatas y los gallos de antaño”, *El Universal Gráfico*, columna “Enciclopedia de la música”, 13 de diciembre 1933.

Gringoire, Pedro, “El pulso de los tiempos. Mora Tovar, idealista. Glosa de una glosa”, *Excélsior*, 17 de junio 1936.

Guerrero, Raúl G., “La primera exhibición de danzas mexicanas”, *El Universal Gráfico*, 28 de septiembre 1937.

Guerrero, Xavier, “Propósitos”, *El Machete, Periódico quincenal*, México, marzo 1924. Catalogado por el International Center for the Arts of the Americas at the Museum of Fine Arts, Houston. Documents of 20th-century Latin American and Latino Art.

Guevara, J. L. de, “Del verbalismo al actualismo”, *La prensa*, columna “Guía del Turista”, 10 de noviembre 1934.

Guevara, J. L. de, “Las culturas disparates”, *La prensa*, 3 de noviembre 1934.

Guevara, J. L. de, “Las películas de propaganda”, *La prensa*, columna “Guía del Turista”, 26 de junio 1936.

Heliodoro Valle, Rafael, "Dialogo con José Clemente Orozco", *Universidad*, tomo 2, núm. 2, diciembre 1936.

Heliodoro Valle, Rafael, "Dialogo con Manuel M. Ponce", *Universidad*, tomo 1, núm. 2, marzo 1936.

Hernández, Saxofón, "Indigenismo musical", *Ilustrado*, 23 de agosto 1934.

Hernández, Saxofón, "Intemperancias musicales", *Ilustrado*, 22 de febrero 1934.

Hernández, Saxofón, "Nacionalismo musical. Los músicos nacionalistas y los mexicanistas. Música pentágona. Lo que dice Fagot Rodríguez", *Ilustrado*, 14 de junio 1934.

Hernández, Saxofón, "Nuestro modernismo musical", *Ilustrado*, 19 de abril 1934.

Izquierdo Albiñana, Asunción, "Teatro y cine", *El Universal Gráfico*, 4 de abril 1934.

Izquierdo Albiñana, Asunción, "Teatro y cine", *El Universal Gráfico*, 5 de abril 1934.

J.D., "En memoria de Zapata", *El Universal*, 23 de abril 1934, pp. 5 y 8.

Jaramillo, Enrique Basulto, "Nuestra nacionalidad", *El Universal Gráfico*, 23 de septiembre 1937.

Juan con Tierra, "Esto, eso y aquello. Cinematografía, México el primero lugar. Los argumentistas", *Excélsior*, 2 de septiembre 1937.

Junco, Alfonso, "Carta cinematográfica", *El Universal*, 8 de diciembre 1934.

Junco, Alfonso, "La urgencia educativa", *Hoy*, núm. 20, 10 de julio 1937.

Kahan, Salomón, "Este es el camino", *El Universal Gráfico*, columna "Música", 13 de diciembre 1933.

Labra, Jorge, "El Mejor indio", *Excélsior*, 5 de diciembre 1934.

Lizt Arzubide, Germán, "Escuela socialista", *Izquierdas*, núm. 19, 19 de noviembre 1934.

Lombardo Toledano, Vicente, "Algunos aspectos de la mediocridad en que vivimos", *Acción renovadora*, vol. 1, núm. 1, 1933.

Lombardo Toledano, Vicente, "El plan sexenal de Gobierno", *El trimestre económico*, vol. 1, núm. 3, México, 1934.

Loyo, Jorge, "Los artistas de la radio", *Ilustrado*, 22 de febrero 1934.

Magaña Esquivel, Antonio, "Teatro experimental en México: El Murciélago", *El Nacional, Al servicio de la colectividad*, D. F., México, 11 de mayo 1938.

Magaña, Gildardo, "Fotonota en la Sección dedicada a la transmisión de poderes en el Estado de Michoacán", *Ilustrado*, enero 1936, p. 42-43.

Maldonado Eugenio, "The indian problema", *Mexican art and life*, México, no. 4, october 1938.

Maldonado, Eugenio, "The indian problem", *Mexican art and life*, no. 4, October 1938.

Maples Arce, Manuel, "Proyección de México", *El Universal*, 24 de noviembre 1934.

Mariscal, Mario, "El problema social número uno: población y despoblación de México", *Universidad*, tomo 1, núm. 2, marzo 1936.

Márquez, Luis, "Fotografía de pescadores de Janitzio", *Excélsior*, sección de rotograbado, 9 de diciembre 1934

Márquez, Luis, "Fotografía de pescadores de Janitzio", *Excélsior*, sección de retrograbado, 9 de diciembre 1934.

Marvete y Madrazo, Pascual, "Efectiva orientación educacional socialista", *El Universal*, 5 de noviembre 1934, p. 3.

Medellín, Roberto, "Cómo debe interpretarse la revolución en la universidad", *Acción renovadora*, México, vol. 1 núm. 38-10, 1933.

Melgar, Rafael E., "La Industria cinematográfica mexicana y sus películas en Centro América", *El Universal*, 12 de abril 1934.

Mena, Anselmo, "Canto del patriota", *Universidad*, tomo 1, núm. 1, febrero 1936.

Méndez, Leopoldo, "Calaveras del Mausoleo Nacional", *Frente a Frente*, núm. 1, noviembre 1934.

Moheno, Querido, "El turismo y el DAPP", *Excélsior*, 6 de septiembre 1937, pp. 5 y 6.

Montalvo Solís, M. A., "De nuestro concurso de caricaturas", *El Universal*, 10 de abril 1934.

Montalvo Solís, M. A., "De nuestro concurso de caricaturas", *El Universal*, 18 de abril 1934.

Moreno, Leopoldo, "La nacionalidad del arte", *La antorcha*, tomo 1, núm. 12, 20 de diciembre 1924.

Novo, Salvador, "La cultural y los jóvenes", *La antorcha*, tomo 1, núm. 7, 15 de noviembre 1924.

Nugent Frank, "The Wave", *The Screen, At the filmarte, The New York Times*, 21 April 1937.

Núñez y Domínguez, José de Jesús, "El Pabellón de México en la Exposición de París", *Revista de revistas: El semanario nacional*, México, núm. 1436, noviembre 1937. Catalogado por el International Center for the Arts of the Americas at the Museum of Fine Arts, Houston. Documents of 20th-century Latin American and Latino Art.

Observador, "Origen de la desigualdad", *Excélsior*, 21 de diciembre 1934.

Ocampo López, Javier. "José Vasconcelos y la educación mexicana", *Rhela*, núm. 7, 2005.

Ochoterena, Isaac, "El prejuicio racial", *Universidad*, tomo 1, núm. 1, febrero 1936.

Ochoterena, Isaac, "El prejuicio racial", *Universidad*, tomo 1, núm. 1, México, febrero 1936.

Podan, Mateo, "La inepción revolucionaria", *La Prensa*, 20 de noviembre 1934.

Ponce, Campos, "El compadre Mendoza y la muerte de Zapata", *La prensa*, 4 de abril 1934, p. 11

Portada, “Día de los maestros”, *Izquierdas*, núm. 98, 25 de mayo 1936.

Portada, “El pacto proletario”, *Izquierdas*, núm. 132, 18 de enero 1937.

Portada, “Maestro prepárate para impartir la enseñanza socialista”, *Izquierdas*, núm. 22, 10 de octubre 1934.

Portada, “Obreros”, *Izquierdas*, núm. 95, 4 de mayo 1936.

Portada, “Plan sexenal”, *Izquierdas*, núm. 131, 11 de enero 1937.

Portes Gil, Emilio, “Programa de acción del PNR para el periodo de 1936-1937”, *PNR*, 27 de junio 1936.

Ramírez, Alfonso Francisco, “La legislación sobre la industria cinematográfica”, *Excélsior*, año XVIII, tomo VI, 13 de noviembre 1934.

Ramírez, Alfonso Francisco, “Nacionalismo”, *Excélsior*, primera sección, 8 de julio 1931, pp. 5-6.

Reyez Martínez, Wulfrano, “El complejo de inferioridad de nuestros indígenas”, *Hoy*, 27 de marzo 1937.

Sánchez Torres, Antonio, “La canción y el pueblo”, *El Universal Gráfico*, 30 de septiembre 1937.

Sandi, Luis, “Agustín Lara y la música mexicana” *Excélsior*, 19 de julio 1931.

Shiels Cabieces, Arturo, “La educación socialista”, *CROM*, año X, núm. 236, 15 de diciembre 1934.

Stebbins, Robert, “Redes”, *New Theatre and film*, November 1936.

Sux, Alejandro, “El cine de ellos y el de nosotros”, *Excélsior*, año XV, tomo IV, primera sección, 4 de junio 1931, p. 5.

Torres, Elena, “México salvaje”, *La antorcha*, tomo 1, núm. 20, 14 de febrero 1925, p. 8.

Urdanivia D., Fernando, "La densidad moral de México", *El Universal*, 2 de noviembre 1934.

Varios, "Arte y revolución: una polémica en la LEAR", *Memoria: Revista del Centro de Estudios del Movimiento de Obreros Socialistas (CEMOS)*, núm. 38, México, enero 1938, p. 40. Catalogado por el International Center for the Arts of the Americas at the Museum of Fine Arts, Houston. Documents of 20th-century Latin American and Latino Art.

Varios, "Los dibujos de 'El Machete': Lista de los que serán expuestos y vendidos a beneficio del periódico, el sábado 24, en la velada de Lenin", *El Machete. Periódico semanario*, México, 22-29 de enero 1925. Catalogado por el International Center for the Arts of the Americas at the Museum of Fine Arts, Houston. Documents of 20th-century Latin American and Latino Art.

Varios, "Principios declarativos de la Lucha Intelectual Proletaria (LIP)", *Llamada, periódico de pared*, México, 1 de octubre 1931. Catalogado por el International Center for the Arts of the Americas at the Museum of Fine Arts, Houston. Documents of 20th-century Latin American and Latino Art.

Varios, "Balance de la LEAR", *Frente a frente: Órgano Central de la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios*, núm. 7, enero 1937. Catalogado por el International Center for the Arts of the Americas at the Museum of Fine Arts, Houston. Documents of 20th-century Latin American and Latino Art.

Varios, "Concurso permanente de dibujos proletarios", *El Machete. Periódico semanario*, México, 5-12 de marzo 1925. Catalogado por el International Center for the Arts of the Americas at the Museum of Fine Arts, Houston. Documents of 20th-century Latin American and Latino Art.

Varios, "Editorial. Educación socialista", *Golpe: Órgano quincenal de la F.E.A.P.* núm. 1, 1 de marzo 1935. Catalogado por el International Center for the Arts of the Americas at the Museum of Fine Arts, Houston. Documents of 20th-century Latin American and Latino Art.

Varios, “El museo de arte moderno americano”, *Forma: Revista de artes plásticas*, México, vol. 1, núm. 3, 1927, pp. 21-22. Catalogado por el International Center for the Arts of the Americas at the Museum of Fine Arts, Houston. Documents of 20th-century Latin American and Latino Art.

Varios, “Síntesis de los principios declarativos de la LEAR”, *Frente a Frente*, núm.1, México, noviembre 1934. Catalogado por el International Center for the Arts of the Americas at the Museum of Fine Arts, Houston. Documents of 20th-century Latin American and Latino Art.

Vasconcelos, José, “En donde está la salvación?”, *La antorcha*, tomo 1, núm. 2, México, 11 de octubre 1924.

Vasconcelos, José, “Equilibrio jerárquico”, *Hoy*, núm. 21, 17 de julio 1937.

Vasconcelos, José, “Erotismo y temperancia”, *La antorcha*, tomo 1, núm. 12, 20 de diciembre 1924.

Vasconcelos, José, “Rectificaciones educativas”, *Así*, núm. 1, 16 de noviembre 1940.

Villaurreutia, Xavier, “Amapola del camino”, *Hoy*, núm. 32, 2 de octubre 1937.

Villaurreutia, Xavier, “Así es mi tierra”, *Hoy*, núm. 32, 2 de octubre 1937.

Ward W., Bryant, “Fusión de razas”, *El Universal*, 5 de diciembre 1934.

Zamora, Francisco, “El socialismo y la religión”, *El Universal*, 5 de noviembre 1934.

BIBLIOGRAFÍA

Aguilar Camín, Héctor y Lorenzo Meyer, *A la sombra de la revolución Mexicana*, Cal y Arena, México, 1993.

Aguilar Camín, Héctor, *Saldos de la revolución*, Océano, México, 1984.

Alatorre, Margit Frenk (dir.), *Cancionero folklórico de México. Tomo 1. Coplas del amor feliz*, Colegio de México, 1975.

Albiñana, Salvador, *México Ilustrado. Libros, revistas y carteles, 1920-1950*, RM, Valencia, Barcelona, 2010.

Alpuche, Helia, “Héctor Pérez Martínez (1906-1948)”, *Revista Historia de América*, núm. 25, junio de 1948, pp. 145-148.

Amador Tello, Judith, “Fundación de Scorsese sube a internet la película mexicana ‘redes’”, *Proceso*, 4 de mayo 2011.

Amador, Maria Luisa, y Jorge Ayala Blanco. *Cartelera Cinematografica 1930-1939*, Colección de Documentos de Filmoteca, núm. 2, UNAM, 1982.

Anderson, Benedict, *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen la difusión del nacionalismo*, México, FCE, 1993.

Anduiza Valderrama, Virgilio, *Legislación cinematográfica mexicana*, Filmoteca UNAM, México, 1983.

Anónimo, “Llamas de rebelión (1922)”, *Cine Silente Mexicano*, 2012, consultado el 12/octubre/2013, <http://cinesilentemexicano.wordpress.com/2012/10/08/llamas-de-rebellion-1922-la-calle-de-octubre-8-2012/>

Anónimo, “Serguei M. Eisenstein”, en *Directores del Cine Mexicano*, Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Monterrey (Itesm), consultado el 4/10/2013. <http://cinemexicano.mty.itesm.mx/directores/eisenstein.html>

Anónimo, *Emiliano Zapata*, Partido Revolucionario Institucional, col. Forjadores de México, serie Tradición democrática, México, 1988.

Anónimo, *La redención de la mujer mexicana por el Ejido*, Publicaciones de la Secretaría de Acción Agraria del PNR, Edición especial para campesino, folleto núm. 7, México, 1934.

Arroyo Quiroz, Claudia (et. al.), *México imaginado. Nuevos enfoques sobre el cine (trans) nacional*, UAM-Conaculta, México, 2011.

Aviña, Rafael, *Tierra brava. El campo visto por el cine mexicano*, Imcine, México, 1999.

Ayala Blanco, Jorge, *La aventura del cine mexicano. En la época de oro y después*, Grijalbo, México, 1993.

Azuela, Mariano, *Los de abajo*, FCE, México, 1995.

Baer, Alejandro, *El testimonio audiovisual. Imágenes y memoria del Holocausto*, Centro de Investigaciones Sociológicas, Madrid, 2005

Barbachano Ponce, Miguel, *Críticas*, Cineteca Nacional, México, 1998.

Barthes, Roland, *Mythologies*, Éditions du Seuil, France, 1957.

Bartra, Roger, *Anatomía del mexicano*, Debolsillo, México, 2005.

Bartra, Roger, *La jaula de la Melancolía. Identidad y metamorfosis del mexicano*, Grijalbo, México, 1987.

Bartra, Roger. “Crónica de un nacionalismo inventado. La condición posmexicana”, *Nueva revista de política, cultura y arte*, núm. 81, 2002.

Bassols, Narciso, *Obras. Vida y pensamiento*, FCE, México, 1964.

Beaupré, Nicolas (et. al.), « Images et sons », *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, vol. 2, núm. 98, 2008.

Becker, Marjorie, “El Cardenismo y la búsqueda de una ideología campesina”, *Relaciones*, vol. VIII, núm. 29, invierno de 1987.

Benet, Vicente, *El cine español. Una historia cultural*, Paidós, España, 2012.

Benítez, Fernando, *Lázaro Cárdenas y la revolución Mexicana, El caudillismo, tomo. II*, FCE, México, 1977.

Benítez, Fernando, *Lázaro Cárdenas y la revolución Mexicana, El cardenismo, tomo. III*, FCE, México, 1978.

Berthier, Nancy, *Le franquisme et son image. Cinéma et propagande*, Presse Universitaires du Mirail, 1998.

Bitrán, Yael y Ricardo Miranda (eds.), *Diálogo de resplandores: Carlos Chávez y Silvestre Revueltas*, Conaculta, México, 2002, documento electrónico consultado el 23/09/2013, www.fororevueltas.unam.mx.

Blancarte, Roberto (comp.), *Cultura e identidad nacional*, FCE, México, 2007.

Blancarte, Roberto (coord.), *Culturas e identidades. Los grandes problemas de México. Vol. 14*, Colmex, México, 2010.

Blanco, José Joaquín, *Vasconcelos, educador y filósofo*, Sep/Conasupo, col. Cuaderno Mexicanos, año 2, núm. 76, México, 1980.

Bonfil, Carlos, *Los imprescindibles de Monsiváis*, Cineteca Nacional-Conaculta, México, 2010.

Bordieu, Pierre y Chartier Roger, “Gens à histoire : dialogue Bordieu/Chartier”, *Politix*, vol. 2, no. 6, 1989.

Bracho, Julio, *Testimonios para la historia del cine mexicano, vol. V*, Cuadernos de la Cineteca Nacional, México, 1976.

Brading, David, *Los orígenes del nacionalismo mexicano*, ERA, México, 1988.

- Bremauntz, Alberto, *La educación socialista en México (antecedentes y fundamentos de la reforma de 1934)*, Imprenta Revadeneyra, México, 1943.
- Brenner, Anita, *Idols Behind Altars*, Hartcourt, Brace and Company, USA, 1929.
- Burke, Peter, *¿Qué es la historia cultural?*, Paidós, Barcelona, España, 2006.
- Burke, Peter, *Formas de Historia cultural*, Alianza Editorial, España, 2000.
- Burke, Peter, *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*, Crítica, España, 2001
- Bustillo Oro, Juan, *Vida cinematográfica*, Cineteca Nacional, México, 1984
- Cabrera Acevedo, Lucio, *La suprema corte de justicia a fines del siglo XIX, 1888-1990*, Suprema Corte de Justicia de la Nación, México, 1992.
- Capistrán, Miguel (comp.), *Xavier Villaurrutia, Crítica cinematográfica*, UNAM, México, 1970.
- Cárdenas, Lázaro, et. al., *Reglamento del Artículo 3º constitucional Sobre las Escuelas Particulares primarias, secundarias y normales*, SEP, México, 1935.
- Cárdenas, Lázaro, *Ideario político*, ERA, serie popular 17, México, 1972.
- Cárdenas, Lázaro, *Obras: I Apuntes 1913/1940*, UNAM, México, 1972.
- Carrasco, Luis, “La canción popular en pantalla”, *Cine toma Revista Mexicana de Cine*, núm. 19, nov-dic 2011.
- Castañón, Adolfo, “Francisco L. Urquizo. El narrador ante la muerte”, *Revista de la Universidad*, núm. 82, diciembre 2010.
- Cervulle, Maxime et Nelly Quemener, *Cultural studies. Théories et méthodes*, Armanda Colin, France, 2015.
- Chartier, Roger, “Histoire intellectuelle et histoire des mentalités. Trajectoires et questions », *Revue de synthèse*, no. 111-112, juill.-déc. 1983.

Chartier, Roger, « Le monde comme représentation », *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations*, année 44, no. 6, 1989.

Chartier, Roger, *Au bord de la falaise. L'histoire entre certitudes et inquiétudes*, Albin Michel, France, 1998.

Chávez Orozco, Luis (et. al.), *Sobre el petróleo de México. Conferencias*, SEP/DAPP, México, 1938.

Cinevoz, “Perfiles Manuel Medel”, *Dicine*, año 2, núm. 29, 13 de febrero 1949, pp. 1-2.

Coleby, Nicola, “El temprano muralismo posrevolucionario ¿Ruptura o continuidad?”, *Memoria Congreso Internacional del Muralismo*, UNAM-Conaculta, México, 1999.

Compton, Timothy, “Historia e historiadores en el teatro mexicano”, *Revista de la Universidad de México*, núm. 5, julio 2004.

Constitución Mexicana de 1917. Texto original y de las reformas publicadas en el Diario Oficial de la Federación del 5 de febrero de 1917 al 1º. de junio de 2009, UNAM-Instituto de Investigaciones Jurídicas, México. <http://www.diputados.gob.mx/LeyesBiblio/pdf/1.pdf>

Cordero Reiman, Karen, “Ensueños artísticos: Tres estrategias plásticas para configurar la modernidad en México, 1920-1930”, *Modernidad y modernización en el arte mexicano* (catálogo de exposición en el Museo Nacional de Arte), INBA, México, 1991.

Córdova Arnaldo, *La política de masas del cardenismo*, ERA, México, 1981.

Córdova, Arnaldo, *La ideología de la revolución mexicana. La formación del nuevo régimen*, UNAM-ERA, México, 1979.

Corona Caraveo, Yolanda (coord.), *Infancia legislación y política*, UAM, México, 2000.

Corzo, Ángel M. *Ideario del maestro indoamericano*, DAPP, México, 1938.

Cosío Villegas, Daniel (coord.), *Historia general de México*, tomo 2, Colmex, México, 1981.

Criollo L., Raúl Alberto, *Tendencias del cine mexicano de los años 30*, Col. Videoteca de los Cuadernos de la Cineteca Nacional, Conaculta, México, 1998.

Criollo L., Raúl Alberto, y Daniel González Dueñas, *Fernando de Fuentes: trilogía de la revolución*, Cuadernos de la Cineteca Nacional. Conaculta, Colección videoteca, México, 1998.

Cuadros Caldas, Julio, *Catecismo Agrario*, Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social-Registro Agrario Nacional, Sexta edición, México, 1999.

Cuevas, José Luis, “Ataqué con virulencia el arte folklórico, superficial y ramplón”, *Ruptura, Catálogo de exposición en el Museo Carrillo Gil*, Museo Carrillo Gil-INBA, México, 1988.

Curiel Defossé, Fernando, *Conferencias del Ateneo de la Juventud*, UNAM, México, 2000.

Dávalos Orozco, Federico y Esperanza Vázquez Bernal, *Filmografía general del cine mexicano (1906-1931)*, Universidad Autónoma de Puebla (BUAP), México, 1985.

De la Colina José, *Miradas al cine*, SEP, Col. SEP Setenas, México, 1972.

De la Torre Villar, Ernesto, *Construyendo la patria. Ensayo histórico de México, tomos I y II*, UNAM, México, 2007.

De la Vega Alfaro, Eduardo (textos) y Jaime Tello (coord.), *El primer cine sonoro mexicano. Siete décadas de cine mexicano*, Filmoteca UNAM, México, 1981, consultado en The Ned Scott Archive online, 28/03/2014. <http://www.thenedscottarchive.com/redesfilm/redes-film-published-literature.html>

De la Vega Alfaro, Eduardo, “Una industria tan nacional como nacionalista”, *Cine toma Revista Mexicana de Cine*, núm. 19, nov-dic 2011.

De la Vega Alfaro, Eduardo, *Arcady Boytler (1893-1965). Pioneros del cine sonoro II*, U. de G. / Centro de Investigación y Enseñanza Cinematográfica /CONACULTA /Imcine, México, 1988.

De los Reyes, Aurelio, “Informes de Adolfo Best Maugard al jefe del Departamento de Bellas Artes de la Secretaría de Educación Pública, sobre su trabajo de supervisión y censura a Sergei Eisenstein, durante el rodaje de *¡Qué viva México!* en 1930”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, núm., 81, 2002.

De los Reyes, Aurelio, *Cine y sociedad en México 1896-1930, Bajo el Cielo de México, (1920-1924)*, Vol. 2, UNAM, México, 1988.

De los Reyes, Aurelio, *Cine y sociedad en México, 1896-1930. Vivir de sueños, Vol. 1 (1896-1920)*, UNAM, México, 1983.

De los Reyes, Aurelio, *Con Villa en México. Testimonios de camarógrafos norteamericanos en la Revolución*, UNAM, México, 1985.

De los Reyes, Aurelio, *Los orígenes del cine en México (1896-1900)*, SEP/80, México, 1983

De los Reyes, Aurelio, *Manuel Gamio y el cine*, UNAM, México, 1991.

De los Reyes, Aurelio, *Medio siglo de cine mexicano (1896-1947)*, Trillas, México, 1987.

De Luna, Andrés, *La batalla y su sombra (la revolución en el cine mexicano)*, UAM Xochimilco, México, 1984.

De María y Campos, Armando, *El teatro de género chico en la revolución mexicana*, Instituto Nacional de Estudios Históricos de la Revolución Mexicana, México, 1956.

De Vega, Mercedes (coord.), *México y la invención del arte latinoamericano 1910-1950, vol. 5*, Secretaria de Relaciones Exteriores de México, México, 2011.

Del Mar, Hugo, “Reminiscencias. Dos nuevas salas. Surgen Jorge Vélez y Pedro Armendáriz. Se filma dos joyas ‘Redes’ y ‘Janitizio’ ”, *Cinema reporter*, 21 de mayo 1949.

Díaz Cárdenas, León, *Cananea. Primero brote del sindicalismo en México*, Publicaciones del Departamento de Bibliotecas de la SEP, Biblioteca del Obrero y Campesino, núm. 11, México, 1936.

Díaz López, Marina, “El folclore invade el imaginario de la ciudad. Determinaciones regionales en el cine mexicano de los treinta”, *Archivos de la filmoteca*, núm. 41, 2002.

Díaz López, Marina, “Jalisco nunca pierde: raíces y composición de la comedia ranchera como género popular mexicano”, *Archivos de la Filmoteca*, núm. 31, 1999.

Díaz López, Marina, *La comedia ranchera como género nacional del cine mexicana (1936-1952)*, Tesis Doctoral, Universidad Autónoma de Madrid, 2002.

Díaz Pérez, Olivia C., Florian Gräfe y Friedhelm Schmidt-Welle (eds.), *La revolución mexicana en la literatura y el cine*, Iberoamericana-Frankfurt am Main: Vervuert- Bonilla Artigarr Editores, Madrid, 2010.

Domínguez Michael, Christopher, “La broma colonialista”, *Nexos*, enero 1989.

Doremus, Anne T., *Culture, politics, and national identity in Mexican literature and film, 1929-1952*, Peter Lang, USA, 2001.

Eisenstein, Sergei, *El sentido del cine*, Siglo XXI, México, 2005.

Eisenstein, Sergei, *La forma del cine*, Siglo XXI, México, 2003.

Escárcega López, Everardo (coord.), *Historia de la cuestión agraria mexicana. El cardenismo: un parteaguas histórico en el proceso agrario (Segunda parte) 1934-1940*, tomo 5, Siglo XXI-CEHAM, México, 1990.

Espejel López, Laura (coord.), *Estudios sobre el zapatismo*, Instituto Nacional de Antropología e Historia, México, 2000.

Esperón González, Manuel, *Testimonios para la historia del cine mexicano, vol. III*, entrevista realizada por Martha Rocha el 29 nov 1975, Cuadernos de la cineteca nacional, México, 1976.

Fabila, Manuel, “Código Agrario de 1934”, en *Cinco siglos de legislación agraria en México*, Normateca Legislación Agraria Abrogada, Secretaria de Desarrollo Agrario, Territorial y Urbano, consultado el 5/06/2014, enlace internet <http://www.ran.gob.mx>.

- Farías Calderón, Ana, “La constitución autoritaria”, *Nexos*, México, agosto 2012.
- Fein, Seth, “Hollywood, U.S.-Mexican Relations, and the Devolution of the «Golden Age» of Mexican Cinema”, *Film-Historia*, vol. IV, no. 2, 1994.
- Fernández Rodríguez, Teodosio, “El pasado mexicano en la literatura ‘colonialista’”, *América sin nombre: boletín de la Unidad de Investigación de la Universidad de Alicante "Recuperaciones del mundo precolombino y colonial en el siglo XX hispanoamericano"*, núm. 9-10, 2007.
- Ferro, Marc, “ De la BDIC à Histoire parallèle”, *Regards d'historiens et de témoins sur les archives, Matériaux pour l'histoire de notre temps*, no. 89-90, 2008.
- Ferro, Marc, “Le film, une contre-analyse de la société ? ”, *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations*, année 28, no. 1, 1973.
- Ferro, Marc, *Cinéma et Histoire*, Gallimard, France, 1993.
- Ferro, Marc (dir.), *Film et Histoire*, EHESS, France, 1984.
- Flores Ávalos, Elvia Lucía (coord.), *Planes en la nación mexicana, Libro ocho: 1920-1940*, Senado de la República, México, 1987.
- Florescano, Enrique, *Etnia, Estado y Nación*, Taurus, México, 1996.
- Fuentes Rojas, Elizabeth, “Murales de la liga de escritores y artistas revolucionarias en los talleres gráficos de la nación: un historial accidentado”, *Crónicas*, núm. 3-4, 2000.
- Fuentes, Carlos, *La región más transparente*, FCE, México, 1972.
- Galindo, Alejandro, *Verdad y mentira del Cine mexicano*, Aconcagua Ediciones y Publicaciones, 1976
- Gamio, Manuel, *Forjando Patria*, Porrúa, col. Sepan Cuantos, México, 1982.
- García Cantú, Gastón, *El pensamiento de la reacción mexicana, Historia documental 1810-1962*, Empresas Editoriales, México, 1965.

García Carrión, Marta, “Lugares de entretenimiento, espacios para la nación: cine, cultura de masas y nacionalización en España (1900-1936)”, *Ayer*, núm. 90, 2013.

García Riera, Emilio, *Fernando de Fuentes (1894-1958)*, Serie monogramas 1, Cineteca Nacional, México, 1984.

García Riera, Emilio, *Historia Documental del cine mexicano, vol. 1*, U. de G. México, 1992.

García Riera, Emilio. *Breve Historia del Cine Mexicano Primer Siglo 1897-1997*, Mapa, México, 1998.

García, Gustavo y Rafael Aviña, *Época de oro del cine mexicano*, Clío, México, 1997.

Garciadiego, Javier, *Introducción histórica a la Revolución mexicana*, SEP/Colmex, 2006.

Garland, Peter, *Silvestre Revueltas*, Alianza Editorial, México, 1994.

Gauthier, Christophe (et al.), “ Histoire et cinéma : 1928, année politique”, *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, no. 48-4, 2001.

Gilly, Adolfo, *La revolución interrumpida. México, 1910-1920: una guerra campesina por la tierra y el poder*, Ediciones El Caballito, 2da edición, México, 1972.

Ginzburg, Carlo, « Représentation : le mot, l'idée, la chose », *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations*, année 46, no. 6, 1991.

Ginzburg, Carlo, *El queso y los gusanos*, Océano, México, 2004.

Glantz, Margo (coord.), *La Malinche , sus padres y sus hijos*, Taurus, México, 2001.

Goldman, Shifra M., “Siqueiros and three early murals in Los Angeles”, *Art Journal*, College Art Association, vol. 33, no. 4, summer 1974.

Goldman, Shifra M., “Six women artists of Mexico”, *Woman´s art journal*, no. 3- 2, winter 1983.

Gómez Mostajo, Lorena, “Redes. Las tribulaciones de Paul Strand”, *Luna Córnea*, núm. 24, jul-sep, 2002.

Gómez Muriel, Emilio, *Testimonios para la historia del cine mexicano, vol. III*, entrevista realizada por María Alba Fulgueira el 28 nov 1975, Cuadernos de la cineteca nacional, México, 1976.

Gómez Paz, Roberto Iván, “Sobre Crisol, revista de Crítica”, *Artículo del Proyecto PAPIIT UNAM*, consultado el 27/09/2013, http://www.cialc.unam.mx/Revistas_literarias_y_culturales/Pages/menu/Articulos_resenas_y_comentarios.html,.

Gómez Robleda, José (coord.), *Características biológicas de los escolares proletarios*, DAPP, México, 1937.

Gonzalbo Aizpuru, Pilar (dir.) y De los Reyes, Aurelio (coord.), *Historia de la vida cotidiana en México. Tomo V, Siglo XX Campo y Ciudad, vol. 1*, FCE, México, 2006.

Gonzalbo Aizpuru, Pilar (dir.) y De los Reyes, Aurelio (coord.), *Historia de la vida cotidiana en México. Tomo V, Siglo XX. La imagen, ¿espejo de la vida?*, vol. 2, FCE, México, 2006.

Gordon, Richard A, “The domestication of the Ensign Nun: ‘La Monja alférez’ (1944) and Mexican Identity”, *Hispania*, vol. 87, núm. 4, diciembre 2004.

Gruzinski, Serge, *La guerre des images de Christophe colomb à “Blade runner” (1492-2019)*, France, Fayard, 1990.

Guerrero Suárez, Jorge, *El cine sonoro mexicano sus inicios (1930-1937)*, Cuadernos de la Cineteca, vol. VIII, Cineteca Nacional, México, 1978.

Gunning, Tom, "Making Sense of Films", *History Matters: The U.S. Survey Course on the Web*, February 2002, <http://historymatters.gmu.edu/mse/film/>.

Gutiérrez Heras, Joaquín, “La música de Silvestre Revueltas en el cine”, *Dicine*, núm. 43, México, 1992.

Guzmán, Martin Luis, *El águila y la serpiente*, Edición de Colección Málaga, México, 1978.

- Guzmán, Martín Luis, *La sombra del caudillo*, Porrúa, México, 1990.
- Hale, Charles R., "Cultural politics of identity in Latin America", *Annual of Anthropology*, vol. 26, 1997.
- Hansen, Miriam Bratu, "Fallen Women, rising stars, new horizons: shanghai silent as vernacular modernism", *Film Quarterly*, vol. 54, no. 1.
- Hansen, Miriam Bratu, "The mass production of the senses: classical cinema as Vernacular Modernism", *Modernism/Modernity*, vol. 6, no. 2, The Johns Hopkins University Press, 1999.
- Hasen, Miriam Bratu, "Vernacular modernism. Tracking cinema on a global scale", en Natasa Durovicová y Kathleen E. Newman, *World Cinemas, Transnational Perspectives*, AFI Film Readers, Routledge, 2009.
- Hausberger, Bernd y Raffaele Moro (coord.), *La revolución mexicana en el cine. Un acercamiento a partir de la mirada italoamericana*, Colmex, México, 2013.
- Héau-Lambert, Catherine, y Enrique Rajchenberg S., "La identidad nacional. Entre la patria y la nación: México, siglo XIX", *Cultura y representaciones*, año 2, núm. 4, marzo 2008.
- Hernández de Alba, Gregorio, "El indígena como expresión americana", *América Indígena*, vol. IV, núm. 3, México, julio 1944.
- Hobsbawm, Eric y Terence Ranger (eds.), *La invención de la tradición*, Crítica, España, 2002
- Hobsbawm, Eric, *Naciones y nacionalismo desde 1780*, Crítica, España, 1991.
- Iturriaga, José E., *La estructura social y cultural de México*, FCE, México, 1951.
- Jacobo Bernal, José Eduardo, "La (s) historia (s) de la (s) Revolución (es) Mexicana (s)", en María Cristina Rodríguez Pérez (coord.), *1914: definiendo el rumbo de una nación*, Conaculta-IZC-Asociación de Historiadores Elías Amador, México, 2014.

Katz, Friedrich, *Servidumbre agraria en México en la época porfirina*, ERA, México, 1987.

Kirkchhoff, Paul, “Comentario al artículo del señor Hernández de Alba”, *América Indígena*, vol. IV, núm. México, 3 de julio 1944.

Kolb Neuhaus, Roberto, “*Janitzio*”, *¿música de tarjeta postal? La retórica del anti-paisaje revueltiano*, Universidad Nacional Autónoma de México. Portal personal del autor en la página “academia.edu”. <https://unam.academia.edu/RobertoKolb>.

Kolb Neuhaus, Roberto, “Silvestre Revueltas’s Redes: composing for film or filming for music?”, *The Journal of film music*, vol. 2, no. 2-4, winter 2009.

Kolb Neuhaus, Roberto, *El vanguardismo de Silvestre Revueltas: una perspectiva semiótica*, Tesis Doctoral, UNAM, Facultad de Filosofía y Letras, 2006.

Kolb, Roberto y José Wolffer (edit.), *Silvestre Revueltas. Sonidos en rebelión*, UNAM-Escuela Nacional de Música, México, 2007.

Korsbaek, Leif, y Miguel Ángel Sámano Rentería, “El indigenismo en México: Antecedentes y actualidad”, *Ra Ximhai*, vol. 3, núm. 1, Universidad Autónoma Indígena de México, enero-abril, 2007.

Krippner, James y Alfonso Morales, *Paul Strand in Mexico*, Aperture/Fundacion Televisa, México, 2010.

Lear, John, “La revolución en blanco, negro y rojo: arte, política, y obreros en los inicios del periódico El Machete”, *Signos Históricos*, núm. 18, julio-diciembre, 2007.

Leif, Korsbaek y Miguel Ángel Sámano Rentería, “El indigenismo en México: Antecedentes y actualidad”, *Ra Ximhai*, vol. 3, núm. 1, Universidad Autónoma Indígena de México, enero-abril, 2007.

León de Palacios, Ana Ma. *Plutarco Elías Calles. Creador de instituciones*, INAP, México, 1975.

Lillo Gastón, “El reciclaje del melodrama y sus repercusiones en la estratificación de la cultura”, *Archivos de la filmoteca*, núm., 16, febrero 1994.

Lombardo Toledano, Vicente, *Cine, Arte y sociedad*, UNAM, México, 1989.

López González, Rafael, *Departamento Autónomo de Prensa y Publicidad (DAPP). La experiencia del Estado cardenista en políticas estatales de comunicación, 1937-1939. Tesis de Licenciatura en Ciencias de la Comunicación, Universidad Nacional Autónoma de México*, 2002.

López Guix, Gabriel, y Albert Freixa, “Entrevista a Roger Chartier”, *Quaderns. Revista de traducció*, núm. 3, España, 1999.

López Moreno, Roberto (et. al.), *Silvestre Revueltas*, FCE, México, 1975.

López Victoria, José Manuel, *La campaña nacionalista*, edit. Botas, México, 1965.

López y Fuentes, Gregorio, *Tierra*, Ceconca, México, 1985.

López-Vallejo, María Luisa, y Emilio García Riera, “Arcady Boytler”, *Cine*, vol. 2, núm. 16, mayo 1979, pp. 121-128.

Luque Gabriela, “leer, actuar: política y cultura en México 1910:1920”, *Revista Pilquen*, sección Ciencias Sociales, Dossier Bicentenario, año XII, núm. 12, 2010.

Lusnich, Ana Laura (coord.), *Representación y revolución en el cine latinoamericano del periodo clásico industrial: Argentina, Brasil, México*, Fundación Carolina, Serie Avances de Investigación núm. 73, España, 2012.

Lynch, Edouard, *Dans les fermes de notre enfance*, Editions EPA/Hachette-livre, France, 2007.

M.P., “Los zapatos de Charlot y los pantalones de Cantinflas”, *La semana cinematográfica*, núm. 6, 25 de septiembre 1948.

Macías, Carlos (recop.), *Plutarco Elías Calles. Pensamiento político y social. Antología (1913-1936)*, FCE/SEP, 1992.

Magdaleno, Mauricio, *El resplandor. El Compadre Mendoza*, Promexa Editores, México, 1979.

Magdaleno, Mauricio, *Testimonios para la historia del cine mexicano, vol. III*, entrevista realizada por Eugenia Meyer el 25 junio 1975, Cuadernos de la cineteca nacional, México, 1976.

Mancisidor, José, *Obras completas. Tomo II novelas: La asonada, La ciudad roja, Nueva York Revolucionario, De una madre española, Se llamaba Catalina*, Gobierno del Estado de Veracruz, México, 1978.

Mandrou, Robert, “L’histoire des mentalités”, in *Encyclopedia Universalis*, 1968.

Martínez de Alva, Ernesto, *Vida rural*, SEP-Talleres Gráficos de la Nación, México, 1934.

Martínez Soto, Juan Pedro, *El teatro de revista en la revolución mexicana: Una visión histórica desde la farándula, Tesis de licenciatura, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla*, enero 2009.

Marzo, Jorge Luis, *Los relatos de identidad en la política cultural mexicana*, consultado el 6/09/2012, enlace Internet http://www.soymenos.net/identidad_mexico.pdf

Mateos-Vega, Mónica, “La vigencia de la obra de Rodolfo Usigli aterra a los neoliberales”, *La Jornada*, sección cultural, 6 de noviembre 2006.

Matos Moctezuma, Eduardo, *Pedro Henríquez Ureña y su aporte al folklore latinoamericano*, El Colegio Nacional, México, 2008.

Mayo, Sebastián, *La educación socialista en México. El asalto a la Universidad Nacional*, edit. Bear, Argentina, 1964.

Medin, Tzvi, *El minimato presidencial: historia política del maximato 1928-1935*, ERA, México, 1982.

Mendoza, Miguel Ángel, “El cine dimensión de esta época, dice M. Álvarez Bravo”, *La semana cinematográfica*, núm.11, 30 de octubre 1948.

Mendoza, Miguel Ángel, “El cine nacional está perdido. Por José Clemente Orozco”, *La semana cinematográfica*, núm. 13, 13 de noviembre 1948.

Mendoza, Miguel Ángel, “El indio salvó el cine nacional. Habla Diego Rivera”, *La semana cinematográfica*, núm. 6, 25 de septiembre 1948.

Mendoza, Miguel Ángel, “Habla el maestro Chávez. La música educadora de multitudes”, *La semana cinematográfica*, núm. 4, 11 de septiembre 1948.

Mendoza, Miguel Ángel, “Hagamos menos charritos y tendremos un cine más mexicano. Habla Salvador Novo”, *La semana cinematográfica*, núm. 8, 9 de octubre 1948.

Mendoza, Miguel Ángel, “Semblanza de Cantinflas”, *La semana cinematográfica*, núm. 3, 4 de septiembre 1948.

Mendoza, Miguel Ángel, “También se puede hacer patria”, *La semana cinematográfica*, núm. 14, 20 de noviembre 1948.

Meyer, Jean, “Colima en la Cristiada”, *Estudios de historia moderna y contemporánea de México*, núm. 16, UNAM, México, 1993.

Meyer, Jean, “La última misa”, *Nexos*, México, enero de 2012.

Meyer, Jean, *La cristiada*, 3 vols., Siglo XXI, México, 1980.

Meyer, Lorenzo, *Historia de la Revolución Mexicana 1928-1934, El conflicto social y los gobiernos del maximato*, vol. 13, Colmex, México, 1978.

Mino Gracia, Fernando, *La nostalgia de lo inexistente. El cine Rural de Roberto Gavaldón*, Conaculta, México, 2011

Miquel, Ángel, *Disolvencias. Literatura, cine y radio en México (1900-1950)*, FCE, México, 2005.

Miquel, Ángel, “El cine documental de la revolución mexicana”, *Fundación Mapfre Historia*, 30 de octubre 2014.

Monroy Huitrón, Guadalupe, *Política educativa de la Revolución 1910-1940*, SEP (Cien de México), México, 1985.

Monsiváis, Carlos, “Notas sobre cultura popular en México”, *Latin America Perspectives*, vol. 5, no. 1, 1978.

Monsiváis, Carlos, *La cultura mexicana en el siglo XX*, Colmex, México, 2010.

Montes de Oca Navas, Elvia, “Libros escolares mexicanos a principios del siglo XX: Rosas de la infancia, Serie S.E.P. y Simiente”, *La Colmena*, núm. 76, octubre-diciembre 2012.

Mora, Carl J. *Mexican cinema. Reflections of a society, 1896-2004*, McFarland and Company, Inc. Publishers, USA, 2005.

Mora, Francisco Javier, “El estridentismo mexicano: señales de una revolución estética y política”, *Anales de Literatura Hispanoamericana (Universidad Complutense)*, núm. 29, 2000.

Moreno Rivas, Yolanda, *Historia de la música popular mexicana*, Conaculta-Alianza Editorial Mexicana, México, 1989.

Mosse, George L., *La nacionalización de las masas. Simbolismo político y movimientos de masas en Alemania desde las guerras napoleónicas al tercer Reich*, Siglo XXI, Argentina, 2007.

Moya López, Laura A., “Pedro Henríquez Ureña: La identidad cultural hispanoamericana en ‘la utopía de América’”, *Estudios de Historia Moderna y Contemporánea de México*, UNAM, vol. 20, 2000.

Mraz, John, “The revolution is History: filming the Past in Mexico and Cuba”, *Film-Historia*, vol. IX, núm.2, Universidad de Barcelona, 1999.

Mraz, John, *Looking for Mexico. Modern visual culture and national identity*, Duke University Press, Durham and London, 2009.

Múñoz. Rafael F. *Vámonos con Pancho Villa*, Era, México, 2008.

- Noble, Andrea, *Mexican National Cinema*, Routledge, Inglaterra, 2005.
- Noiriel, Gérard, « L'histoire culturelle aujourd'hui. Entretien avec Roger Chartier », *Genèses*, no. 15, 1994.
- Núñez Seixas, Xosé M. *Ícones littéraires et stéréotypes sociaux. L'image des immigrants galiciens en Argentine (1800-1960)*, Presses Universitaires de Franche-Comté, 2013.
- Obder de Baubeta, Anne (coord.), *Actas del XII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas 21-26 de agosto de 1995*, Birmingham, vol. 7, 1998.
- Orozco, José Clemente, *Autobiografía*, Cultura-SEP, México, 1971.
- Ortiz Bullé Goyri, Alejandro, “El teatro de revista, una forma de periodismo escénico”, *Tema y Variaciones, de literatura: literatura y periodismo: polémicas y reflexiones*, núm. 19, semestre 2, 2002.
- Ortiz Bullé-Goyri, Alejandro, “El teatro indigenista mexicano de los años veinte: ¿Orígenes del teatro popular mexicano actual?”, *Latin American Theatre Review*, autumn, 2003.
- Ortiz Bullé-Goyri, Alejandro, *Cultura y política en el drama mexicano posrevolucionario (1920-1940)*, Unidad de Investigación de la Universidad de Alicante- Centro de Estudios Iberoamericanos Mario Benedetti, Colección Cuadernos de América sin nombre, núm. 20, 2007.
- Ortiz Bullé-Goyri, Alejandro, *Teatro y vanguardia en el México posrevolucionario (1920-1940)*, Universidad Autónoma Metropolitana, México, 2005.
- Ortíz Escobar, Roberto, “Redes”, *Miradas al acervo*, Cineteca Nacional, México, 2003.
- Ory, Pascal, « L'histoire culturelle de la France contemporaine : question et questionnement », *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, no. 16, octobre -décembre 1987.
- Palomar, Cristina, “El papel de la charrería como fenómeno cultural en la construcción del Occidente de México”, *Revista Europea de Estudios Latinoamericanos y del Caribe*, núm. 76, abril 2004.

Pano Gracia, José Luis, “El taller de gráfica popular: un paradigma del grabado mexicano del siglo XX”, *Artigrama*, núm. 17, 2002.

Paranagua, Paulo Antonio (dir), *Le cinéma mexicain*, Centre George Pompidou, France, 1992.

Paranaguá, Paulo Antonio *Tradición y modernidad en el cine de América Latina. Modernidad y tradición en el rancho*, FCE, México, 2003.

Paúl Arranz, María del Mar, “La ideología revolucionaria de Gregorio López y Fuentes”, *Anales de literatura hispanoamericana*, núm. 18, 1989.

Paz, Octavio, *El laberinto de la soledad*, FCE, México, 1959.

Pereira, Armando y Claudia Albarrán, *Diccionario de literatura mexicana: siglo XX*, UNAM, México, 2004.

Pérez Ledesma, Manuel, “Historia social e historia cultural (Sobre algunas publicaciones recientes)”, *Cuadernos de Historia Contemporánea*, vol. 30, 2008.

Pérez Montfort, Ricardo, *Estampas del nacionalismo popular mexicano. Ensayos sobre cultura popular y nacionalismo*, CIESAS, México, 1994.

Pérez Montfort, Ricardo, “Imágenes del Zapatismo entre 1911 y 1913”, en Laura Espejel López (coord.), *Estudios sobre el zapatismo*, Instituto Nacional de Antropología e Historia, México, 2000.

Pick, Zuzana, “‘¿Usted sabe lo que es un sarape?’. Intercambios culturales y los debates en torno a lo mexicano en el proyecto inconcluso de Eisenstein”, *Takwá*, núm. 8, otoño, 2005.

Pineda Franco, Adela, Más allá del interior modernista : El rostro porfiriano de la *Revista Moderna* (1903-1911), *Revista Iberoamericana*, vol. LXXII, núm. 214, 2006.

Poirrier, Philippe, *Les enjeux de l'histoire culturelle*, Éditions Seuil, France, 2004.

Ponce, Manuel M. *Nuevos escritos musicales*, Editorial Stylo, México, 1948.

Pring-Mill, Robert, "The Conscience of a Brave New World: Orozco", *Oxford Art Journal*, vol. 4, no. 1, July 1981.

Quesada Gómez, Catalina, "Modernismo y 98 como fenómeno histórico, social y estético", *Lengua castellana y literatura. Temario para la preparación de oposiciones. Vol. IV*, Sevilla, Editorial MAD, 2004.

Quiroga Echevarría, María del Carmen, "Inicios del documental con fines didácticos en México", en Malpica Nieto, Puga Barrios y Varela Casanova, *La era digital*, Edición electrónica gratuita, 2009. Consultada 15/04/2014 Texto completo en www.eumed.net/libros/2009b/526/

Raby, David L., "La 'Educación socialista' en México", *Cuadernos Políticos*, núm. 29, edit. Era, México, D. F., julio-septiembre 1981.

Ramírez Sánchez, Oralia, "Intertextualidad en el discurso fílmico de *El Compadre Mendoza*", en 2º Coloquio Universitario de Análisis Cinematográfico, UNAM, septiembre 2012.

Ramírez Sánchez, Oralia, *Historia y Cine: Análisis de siete fotogramas de la película El Compadre Mendoza*, Tesis de Maestría en Historia, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, septiembre 2006.

Ramírez-Pimienta, Juan Carlos, "Del rancho al arrabal: guías para formar un estado-nación en el cine mexicano de la época de oro", *Nuevo Texto Crítico*, núm. 19-20, enero-diciembre 1997.

Ramos, Samuel, *El perfil del hombre y la cultura en México*, Espasa-Calpe, col. Austral, México, 1951.

Reed John, *México Insurgente*, México, edit. Época, 1997.

Reverte Bernal, Concepción, "Los contemporáneos: vanguardia poética mexicana", *RILCE*, vol. II, núm. 2, 1986.

Reyes, Alfonso, *Antología: Visión de Anáhuac, Ifigenia cruel, cuento, ensayo, poesía*, FCE, México, 1963.

Reyes de la Maza, Luis, *Salón Rojo (programas y crónicas del cine mudo en México)*, tomo I (1895-1920), UNAM, Cuadernos de cine núm. 16, México, 1968.

Reyes Miranda, Felipe, *La idea de modernidad y la construcción del Estado nación en México, cambio, crisis y utopía*, edit. Itaca, México, 2013.

Reyes Palma, Francisco, “Arte funcional y vanguardia (1921-1952)”, *Modernidad y modernización en el arte mexicano. Catálogo de la exposición*, MUNAL, México, 1994.

Reyes Palma, Francisco, “Comentario crítico a *Llamadas. Sinfonía proletaria* / Carlos Chavez”, Registro de documento 822830, International Center for the Arts of the Americas at the Museum of Fine Arts, Houston. Documents of 20th-century Latin American and Latino Art, consultado el 31/07/2014. <http://icaadocs.mfah.org/icaadocs/ELARCHIVO/RegistroCompleto/tabid/99/doc/822830/language/es-MX/Default.aspx>

Rodríguez y Mendez, María de las. “Una aproximación a la estética posrevolucionaria en México: Tina Modotti y el muralismo mexicano”, *La torre del Virrey: Revista de estudios culturales*, núm. 4, 2007.

Rojas, Rafael, *Las repúblicas de aire. Utopía y desencanto en la revolución de Hispanoamérica*, Taurus, México, 2009.

Rosestone, Robert, *El pasado en imágenes. El desafío del cine a nuestra idea de historia*, Ariel, Barcelona, 1997.

Rosestone, Robert, *History on film/Film on history*, Pearson Education, Great Britain, 2006.

Ruiz Ojeda, Tania Celina, “La DAPP y el cine como uno de los constructores de la nación mexicana”, en *2º Coloquio Universitario de Análisis Cinematográfico*, UNAM, septiembre 2012.

Ruiz Ojeda, Tania Celina, *El Departamento Autónomo de Prensa y Publicidad: Construyendo la nación a través del cine documental en México (1937-1939)*, Tesis Doctoral de la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, octubre 2012.

Sadoul, Georges, Dictionnaire des films, Microcosme/ seuil, France, 1990.

Salazar Hernández, Alejandro, “La sinfónica nacional interpretará en el auditorio nacional la música del filme Redes, imágenes y música de belleza monumental”, *El Nacional*, 9 de septiembre 1997.

Sánchez de Armas, Miguel Ángel, “Juego de ojos. El cine en el cardenismo”, *Razón y Palabra*, revista digital. www.razonypalabra.org.mx, Fecha de consulta, 7/jul/2014.

Sánchez García, José M., “De ayer y hoy”, *La semana cinematográfica*, núm. 19, 25 de diciembre 1948.

Sánchez González, Francisco, *Obra económica y social del General de División Abelardo L. Rodríguez*, talleres Gráficos de Editorial Helio-México, México, 1958.

Sánchez-Biosca, Vicente y Pietsie Feenstra, *Le cinéma espagnol. Histoire et culture*, Armand Colin, France, 2014.

Sánchez-Biosca, Vicente, *Cine de historia, cine de memoria. La representación y sus límites*. Cátedra, España, 2006.

Schmidhuber de la Mora, Guillermo, “Antonio Buero Vallejo y Rodolfo Usigli: Historiografía y dramaturgia”, *Orbis Tertius*, año 17, núm. 18, 2012.

Schmidhuber de la Mora, Guillermo, “Rodolfo Usigli, ensayista, poeta, narrador y dramaturgo”, *Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*, 2006.

Schmidt-Welle, Friedhelm y Christian Wehr (eds.), *Nationbuilding" en el cine mexicano desde la Época de Oro hasta el presente*, Iberoamericana-Vervuert-Bonilla, México, Madrid, Frankfurt, 2015.

Serralde Ruiz, José María, “En busca de una fórmula”, *Cine toma Revista Mexicana de Cine*, núm. 19, nov-dic 2011.

Serrano, Carlos, “Historia cultural: un género en perspectiva”, *Historia social*, núm. 26, 1996.

Serrano, Federico, “¡Vámonos con Pancho Villa!”, *Cine*, vol. 1 núm. 8, septiembre 1978.

Smith, Anthony, “Gastronomy or geology? The role of nationalism in the construction of nations”, *Nations and Nationalism*, vol. 1, 1995.

Sodi de Pallares, María Elena, “El cine entre nuestros indios y mestizos”, *Dicine*, año 2, núm. 28, 6 de febrero 1949.

Sorlin, Pierre, *Introduction à une sociologie du cinéma*, Klincksieck, 2015.

Sosenski, Susana, “Niños limpios y trabajadores. El teatro guiñol posrevolucionario en la construcción de la infancia mexicana”, *Anuario de Estudios Americanos*, núm. 67, julio-diciembre 2010.

Soto, Juan L. y A. Pérez y Soto, *La educación sexual en la escuela mexicana*, edit. Patria, México, 1933.

Strayer, Kirsten, *Ruins and riots: transnational currents in mexican cinema*, PhD Dissertation University of Pittsburgh, 2009.

Tenorio-Trillo, Mauricio, *Mexico at the World's Fairs. Crafting a Modern Nation*, University of California Press, USA, 1996.

Thiesse, Anne-Marie, *La créations des identités nationales. Europe XVIII-XIX siècle*, Editions du seuil, France, 2001.

Torres Bodet, Jaime (et. al.), *México, 50 años de Revolución*, vol. 4 *La cultura*, FCE, México, 1962.

Torres Miguel, Ricardo, *Las voces en el resplandor de Mauricio Magdaleno*, Tesis de Maestría, UAM-Iztapalapa, México, 2011.

Townsend, William C., *Lázaro Cárdenas. Demócrata mexicano*, Grijalbo, México, 1976.

Tuñón, Julia, "Métaphores iconographiques et imaginaires filmiques de la Révolution mexicaine", en Jimena Obregón y Adela Pineda, *Cinéma et turbulences politiques en Amérique Latine*, PUR (Presses Universitaires de Rennes), France, 2012.

Tuñón, Julia, "Janitzio (Navarro, 1934) o de cómo un filme síntesis abre un movimiento fílmico". *Clásicos del cine mexicano*, Alemania, Ed. Vervuet Eischtaet, 2013.

Tuñón, Julia, "Janitzio (Navarro, 1934) o de cómo un filme síntesis abre un movimiento fílmico", *Clásicos del cine mexicano*, Ed. Vervuet Eischtaet, Alemania, 2013.

Tuñón, Julia, "La revolución mexicana en celuloide: la trilogía de Fernando de Fuentes como otra construcción de la historia", *Anuario Colombiano de Historia Social y de la Cultura*, vol. 22, 1995.

Tuñón, Julia, "Ouroboros en el cine y la literatura de la Revolución mexicana; los de abajo", en Nancy Berthier y Marion Gautreau (coords.), *La revolución mexicana (dossier)*, Archivos de la filmoteca, núm. 68, octubre 2011.

Tuñón, Julia, "Sergei Eisenstein y Emilio Fernández, constructores fílmicos de México. Los vínculos entre la mirada propia y ajena", *Filmhistoria*, vol. XII, núm. 3, 2002.

Turner, John Kenneth. *México bárbaro*. Porrúa, sepan cuantos... núm 591. 1990.

Urías Horcasitas, Beatriz, "El nacionalismo revolucionario mexicano y sus críticos (1920-1960)", *Instituto de Estudios Latinoamericanos – Universidad de Alcalá*, núm. 55, octubre 2013.

Urías Horcasitas, Beatriz, "Retórica, ficción y espejismo: tres imágenes de un México bolchevique (1920-1940)", *Relaciones: Estudios de historia y sociedad*, vol. 26, núm. 101, 2005.

Usigli, Rodolfo, *El gesticulador*, Cátedra, 2004

Varios, *El cine y la revolución mexicana*, Filmoteca 1, noviembre 1979.

Vasconcelos José, *Ulises criollo*, Porrúa col "sepan cuantos...", México, 2001.

Vasconcelos, José, “Presentación”, *La semana cinematográfica*, núm. 1, México, 21 de agosto 1948.

Vasconcelos, José, *La raza cósmica*, Espasa-Calpe, col. austral, México, 1992.

Vaughan, Mary Kay, *Cultural Politics in revolution. Teachers, peasants, and schools in Mexico, 1930-1940*, University of Arizona Press, USA, 1997.

Vázquez de Knauth, Josefina, *Nacionalismo y educación en México*, Colmex, México, 1970.

Vázquez Mantecón, Álvaro (et. al.), *Cine y revolución. La Revolución Mexicana vista a través del cine*, Imcine/Cineteca Nacional, México, 2010.

Vázquez Mantecón, Álvaro, “Cine y propaganda durante el cardenismo”, *Historia y Grafía*, núm. 39, julio-diciembre, 2013.

Velázquez Chávez, Agustín, Manuel González Casanova, Gabriel Fernández Ledesma y Manuel Álvarez Bravo, *Paul Strand. Ned Scott. Redes. 32 Fotocuprigráficas*, Filmoteca UNAM, México, 1982, consultado en The Ned Scott Archive online el 28/03/2014. <http://www.thenedscottarchive.com/redesfilm/redes-film-published-literature.html#life>

Velázquez Estrada, Rosalía, “El nacimiento de la radiofusión mexicana”, *Estudios de Historia Moderna y Contemporánea de México*, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Históricas, vol. 9, 1983.

Vidal Bonifaz, Rosario, “Los inicios del cine sonoro y la creación de nuevas empresas fílmicas en México”, *Revista del Centro de Investigación*, vol. 8, núm. 29, Universidad La Salle, enero-junio, 2008.

Villareal Rogelio, Identidades y mitos mexicanos, *Replicante*, agosto 2013.

Villegas, Juan, *Actas Irvine-92: Actas de XI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, vol. 5, 1994.

Wilt David, “El compadre Mendoza”, *The mexican film bulletin*, vol. 11 no. 2, February-March 2005, pp. 5-6.

Wilt, David, "El prisionero 13", *The mexican film bulletin*, vol. 17, no., 2, March-April 2011, pp. 6-7.

Wood, David M. J., "Film and the Mexican Revolution", *Voices of Mexico*, vol. 88, 2010.

Young, Eric Van, "The New Cultural History comes to old Mexico", Special issue: Mexico's new cultural history: Una lucha libre, *The Hispanic American Historical review*, vol. 79, no. 2, May 1999.

Zinnemann, Fred, "The Wave", *Fred Zinnemann: An Autobiography : A Life in the Movies*, USA, Scribner, 1992, consultado en The Ned Scott Archive online el 28/03/2014, <http://www.thenedscottarchive.com/redesfilm/redes-film-published-literature.html#life>

PÁGINAS DE INTERNET

Artes e Historia México, "El movimiento muralista", consultado el 7/08/2013. http://www.arts-history.mx/sitios/index.php?id_sitio=1609&categoria=2

Confederación Nacional Campesina. <http://www.cnc.org.mx/quienes-somos/historia/>

La espina roja, "'La historia de México, mural de Diego Rivera", consultado el 9/08/2013. <http://espina-roja.blogspot.fr/2011/01/muro-central-diego-rivera-la-historia.html>

MOMA, "Diego Rivera. Murales para el Museo de Arte Moderno", exposición del 13/11/2011 al 14/05/2012, consultado el 8/08/2013. <http://www.moma.org/interactives/exhibitions/2011/rivera/intro.php>

Museo del Palacio de Bellas Artes, Murales, consultado el 10/08/2013 <http://museopalaciodebellasartes.gob.mx/multimedia/index.php?cod=katharsis>

Partido Revolucionario Institucional (PRI), "Nuestro partido. Historia del PRI", consultado el 7/07/2013. <http://pri.org.mx/TransformandoaMexico/NuestroPartido/Historia.aspx>.

La formation du modernisme vernaculaire dans le cinéma de la révolution mexicaine sous le cardénisme. Étude de trois cas : *El Compadre Mendoza*, *Redes* et *Así es mi tierra*.

Résumé

Ce travail présente une histoire culturelle du cinéma de la révolution au temps de la conjoncture cardéniste et rend compte des appropriations iconographiques effectuées par le modernisme dans le folklore local de façon à produire des discours de réinterprétation et d'actualisation des objectifs révolutionnaires. Trois films ont été retenus pour le corpus : *El Compadre Mendoza* (Fernando de Fuentes, 1933), *Redes* (*Les Révoltés d'Alvarado*, Fred Zinnemann, 1934-1936) y *¡Así es mi tierra!* (*Ainsi est mon pays*, Arcady Boytler, 1937). Ces trois films font apparaître les trois tendances culturelles qui ont interprété la révolution et que l'on peut caractériser respectivement comme critique et négationniste, socialiste et prometteuse, folklorique et triomphaliste. Le film de De Fuentes fut le premier à aborder la révolution comme un événement dramatique et comme une critique des esprits romantiques qui clamaient le renouveau de la Nation. Celui de Zinnemann, un projet originel du musicien Carlos Chávez et du photographe Paul Strand, fut la seule production destinée à encourager l'introduction du socialisme au Mexique. Enfin, celui de Boytler récupère la structure de la *comedia ranchera* popularisée avec succès par De Fuentes, à laquelle il ajoute la figure du *pelado ciudadano* de Mario Moreno *Cantinflas*. Ces films permettent d'observer les symptômes du modernisme vernaculaire. Plus précisément, la formation du nationalisme mexicain a introduit les références de la modernité alimentées par le folklore local en le combinant à des tendances idéologiques, esthétiques et culturelles de type transnational. Ce faisant, ces expressions ont proposé des représentations iconographiques et discursives de l'Être national dans le but de le réformer et de le reconnaître en tant qu'archétype de la nationalité au sein du discours de la modernité.

Mots-clefs : cinéma de la révolution mexicaine, histoire culturelle, modernisme vernaculaire, nationalisme, modernité, cardénisme.

The Creation of Vernacular Modernism in the Cinema of the Mexican Revolution During Cardenismo. Analysis of Three Case Studies: *El Compadre Mendoza*, *Redes* and *Así Es Mi Tierra*.

Summary

The dissertation is a cultural history of the cinema of the revolution during Cardenismo, showing the appropriation of modernist iconography into local folklore, which produced discourses that reinterpreted the revolutionary objectives and brought them up to date. Three films were chosen for analysis: *El Compadre Mendoza* (Godfather Mendoza, Fernando de Fuentes, 1933), *Redes* (The Waves, Fred Zinnemann, 1934-1936) and *¡Así Es Mi Tierra!* (Such Is My Country, Arcady Boytler, 1937). They show the three cultural tendencies of interpreting the revolution: critical and negationist; socialist and hopeful; folklorist and triumphal. The De Fuentes film was the first that portrayed the revolution as a dramatic event and as a criticism of the romantic spirits who demanded the nation's rebirth. Zinnemann's, originally a project by musician Carlos Chávez and photographer Paul Strand, was the only production aimed to introduce socialism into Mexico. Boytler's motion picture borrowed the structure of the *comedia ranchera* successfully popularized by De Fuentes, introducing the character of the *pelado ciudadano* of Mario Moreno Cantinflas. In these films we can see the symptoms of vernacular modernism. That is, the creation of Mexican nationalism introduced certain references of modernity which were fed by local folklore, and mixed this with transnational ideological, aesthetic and cultural trends. Thus, these expressions suggest iconographical and discursive representations of national Being in order to reform and recognize it as an archetype of nationality within the discourse of modernity.

Keywords: Cinema of the Mexican Revolution; Cultural History; Vernacular Modernism; Nationalism; Modernity; Cardenismo.

UNIVERSITÉ PARIS-SORBONNE

ÉCOLE DOCTORALE IV Civilisations, cultures, littératures et sociétés

Maison de la Recherche, 28 rue Serpente, 75006 Paris, FRANCE

DISCIPLINE : Civilisations